Cornell University Library
PN 1811.P96
v.2
Geschichte des neueren dramas.
3 1924 026 092 175

Digitized by Google

PN
1811
P96
v.2

12.E

Digitized by Google

Geſchichte

des

neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Zweiter Band.

Erſte Hälfte.
Das neuere Drama in Frankreich.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthaſar Elliſcher).
1881.

Cb

Digitized by Google

Das

neuere Drama

in

Frankreich.

Von

Robert Prölß.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1881.

CORNELL
UNIVERSITY
LIBRARY

A·11215

Inhalt.

	Seite
I. Entwicklung des nationalen Geiſtes in Politik, Sprache und Dichtung	1— 12
II. Entwicklung des Dramas bis zum Auftreten Corneille's	12— 48
III. Pierre Corneille und die zeitgenöſſiſchen Dramatiker bis Racine	48—113
IV. Racine und die zeitgenöſſiſchen Tragiker	114—146
V. Die Entwicklung der Bühne und der Schauſpielkunſt im 17. Jahrhundert	147—173
VI. Molière und das Luſtſpiel bis zum Schluſſe des 17. Jahrhunderts	173—233
VII. Entwicklung der franzöſiſchen Oper	234—261
VIII. Die Tragödie im 18. Jahrhundert bis zur franzöſiſchen Revolution	261—314
IX. Das Luſtſpiel und Schauſpiel im 18. Jahrhundert bis zur franzöſiſchen Revolution	314—374
X. Das Drama der Revolutions- und der Kaiſerzeit	374—394
XI. Entwicklung der Bühne und Schauſpielkunſt vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Sturze des Kaiſerreichs	394—409
XII. Die Tragödie im 19. Jahrhundert	409—448
XIII. Das Luſtſpiel und das ſociale Drama, ſowie ihre Nebenformen ſeit dem Kaiſerreich	448—477
XIV. Das Bühnenweſen und die Schauſpielkunſt vom Sturze des Kaiſerreichs bis auf unſere Tage	477—498

Digitized by Google

Das neuere Drama in Frankreich.

I.

Entwicklung des nationalen Geiſtes in Politik, Sprache und Dichtung.

Entwicklung der nationalen Einheit. — Centraliſation des franzöſiſchen Geiſtes. — Entwicklung der Sprache. — Entwicklung des Skepticismus. — Kirchliche Reaction. — Gleichzeitiger Einfluß der Renaiſſance. — Unterdrückung der mittelalterlichen Spiele.

Im Gegenſatze zu Italien hatte Frankreich ſchon früh, wenn auch erſt nach längeren blutigen Kämpfen, ſeine nationale Einheit gewonnen, früher ſelbſt noch als Spanien, doch nicht wie dieſes in enger Harmonie und Verbindung mit der römiſchen Kirche, ſondern in einem beſtimmten Gegenſatze zu dieſer. Es war hierdurch der Grund zu einer dem Geiſte des Mittelalters abgewendeten Richtung gelegt worden, in welcher ſich der Geiſt einer neuen Zeit früher als in irgend einem anderen Lande ankündigte. An die Stelle der Herrſchaft der Kirche wurde die Herrſchaft der weltlichen Macht geſetzt. Wenn dieſe ſich auch von der Kirche nicht losſagte, ſo hatte ſie ſich dieſelbe durch Compromiß doch in faſt allen weltlichen Dingen untergeordnet.

Schon Ludwig VI. (1108—1137) hatte ſein Streben hauptſächlich auf die Centraliſation ſeines Beſitzes und die Einigung der franzöſiſchen Stämme gerichtet; Philipp II. (1180—1223) aber den Grund zu der Macht und Einheit des franzöſiſchen Staats durch Eroberung der engliſchen Provinzen, der Normandie, und anderer Gebietstheile, ſowie durch kluge Benützung der Parlamente gelegt und ihm hierdurch das Uebergewicht im Rathe der europäiſchen Völker verſchafft. Ludwig IX. eignete ſich dann noch den Süden Frankreichs durch ſeine Einmiſchung in die Albigenſerkriege an. Philipp IV. (1285—1314) benützte zur weiteren Stärkung der Macht und Unabhängigkeit des franzöſiſchen Königthums den inzwiſchen erwachten,

den mittelalterlichen Satzungen und Einrichtungen abgewendeten Geist der neuen Wissenschaft, indem er einer rücksichtslosen Nützlichkeitslehre huldigte, Religion und Kirche zu einem bloßen Mittel des Staatswesens herabsetzte, die Centralisation der Regierung vervollkommnete und von den Einflüssen der Feudalität mehr und mehr befreite. Weniger erfolgreich waren zwar seine Nachfolger in ihren hierauf gerichteten Bemühungen, zumal es ihnen theilweise an den dazu nöthigen Eigenschaften, besonders an Charakterfestigkeit fehlte. Doch wurden den Engländern unter Karl VII. (1422—61) alle von ihnen noch in Frankreich innegehabten Besitzungen bis auf Guines und Calais entrissen. Dagegen verstand Ludwig XI. (1461—83) mit den Mitteln einer kalten, treulosen Politik sich nach Karl des Kühnen Tode eines großen Theils von Burgund zu bemächtigen, an welchem der Widerstand des unruhigen Adels bisher noch den kräftigsten Rückhalt gefunden, diese reiche Provinz mit der französischen Krone fest zu verbinden und den hohen Adel des Reichs auf heimtückische, grausame Weise zu Boden zu drücken. Auch Karl VIII. trug noch zur nationalen Einheit des Staates bei, indem er sich mit der Erbin des Herzogthums der Bretagne ehelich verband und auch diese Provinz auf friedliche Weise demselben einverleibte. Im Uebrigen war die Thätigkeit der Nachfolger Ludwigs XI. mehr durch die äußere Politik bestimmt, was hier nur insofern von Wichtigkeit ist, als es besonders durch die damit herbeigeführten Familienverbindungen des französischen Hofes mit den Höfen Italiens und Spaniens einen von diesen Ländern ausgehenden Einfluß auf die Entwicklung des französischen Geistes zur Folge hatte, der für die Sitten, den Geschmack, die Literatur der französischen Nation, daher auch für deren Drama von Bedeutung war.

Die Wirkungen dieser Einflüsse traten schon unter Ludwig XII. (1498—1515), noch mehr unter Franz I. (1515—47) hervor, der Wissenschaften, Poesie und Künste vielfach förderte und begünstigte, die sich überhaupt unter diesen beiden Königen in reicher und zum Theil volksthümlicher Weise entfalteten, wozu der Kampf Ludwigs XII. mit dem Papstthum und der erwachende protestantische und antikirchliche Geist wesentlich beitrugen. Die Entwicklung dieser Verhältnisse mußte natürlich der Ausbildung einer nationalen Literatursprache außerordentlich förderlich sein, und da Natur und Geist derselben nie ohne

Einfluß auf die Literatur eines Landes und Volkes und ihrer einzelnen Erſcheinungen ſein können, ſo ſoll ihr auch hier ein wenn ſchon nur flüchtiger Blick geſchenkt werden.

Die Römer fanden in Gallien drei durch Sprache, Gebräuche, und Sitten getrennte Völker vor;*) im Südweſten die Aquitaner, im Nordoſten die Belgen, zwiſchen ihnen inne die Gallier oder Celten. Die beiden letzten waren einander ſtammverwandt, wogegen die Aquitaner iberiſchen Urſprungs geweſen ſein ſollen. Außerdem hatte ſich noch im Süden die griechiſche Sprache und Bildung befeſtigt. Dieſe Sprachen verſchwanden aber unter dem Eindringen der Römer ſämmtlich als ſelbſtändige. Nur hier und da in den Gebirgen und entlegenen Gegenden mögen bis ins 6. Jahrhundert ſich Reſte von ihnen erhalten haben. Dagegen übten ſie auf die Bildung der neuen Landes- und Dialektſprachen einen wichtigen Einfluß aus; mehr als ſie aber freilich die Sprachen der im 5. und im 10. Jahrhundert eindringenden germaniſchen Völker, der Burgunder, Gothen und Franken. Diez hält es für möglich, daß ſich zunächſt eine einzige, gemeinſame Sprache durch ganz Gallien ausgebildet habe, natürlich mit den unvermeidlichen dialektiſchen Unterſchieden. Die beiden Mundarten, welche etwas ſpäter in Frankreich hervortraten, ſollen nach ihm im Weſentlichen aus gleichem Stoffe entſtanden ſein. Nur daß ſich die urſprüngliche Sprache im Provençaliſchen reiner erhalten habe. Dafür ſteht ſie in einer gewiſſen Verwandtſchaft zum Spaniſchen und Italieniſchen, mit denen ſie gewiſſe Sprachelemente theilt. Das Provençaliſche iſt diejenige romaniſche Sprache, welche am früheſten eine grammatikaliſche Form gewann. Die auf uns gekommenen galliſchen Wörter ſollen ſich faſt zur Hälfte im Franzöſiſchen, Provençaliſchen oder anderen romaniſchen Mundarten finden. Im Uebrigen enthält der franzöſiſche Sprachſtoff weniger lateiniſche, aber mehr deutſche Wörter als der ſpaniſche und italieniſche. Von den 930 deutſchen Wörtern, welche das etymologiſche Wörterbuch behandelt, beſitzt, nach Diez, Gallien allein 450 Wörter, die jedoch der nordfranzöſiſchen Sprache in größerem Umfange zukommen, als den ſüdlichen franzöſiſchen Sprachen, weil dieſen die aus dem Normanniſchen kommenden Wörter, die cymbriſchen und bretoniſchen, fehlen.

*) Ich folge hier Diez, Grammatik der romaniſchen Sprachen. Bonn 1870.

Der Einfluß, den dies auf den Geist der Nation und den ihrer Literatur ausgeübt hat, läßt sich am besten daraus erkennen, daß letztere bei aller Verschiedenheit uns doch näher als jede andere romanische steht. Francica hieß übrigens anfänglich nur die fränkische Sprache. Erst nach dem Untergange derselben vererbte der Name sich auf das Romanische des Nordens, obschon man unter Franzosen im Mittelalter nur die Bewohner von Isle de France verstand, die auch die Sprache am reinsten sprachen.

Wir sahen bereits, wie weit die Denkmale der französischen Sprache zurückreichen. Aus dem 11. und 12. Jahrhundert liegen nur das Alexiuslied, das Rolandslied und eine Uebersetzung der Psalmen, neben verschiedenen anderen Uebersetzungen vor, wogegen eine reiche poetische Literatur aus dem 12. und 13. Jahrhundert erhalten geblieben ist. Bis dahin reicht der mit dem Namen des Altfranzösischen bezeichnete Zeitraum. Das Mittelfranzösische fällt in die Zeit vom 14. Jahrhundert (in dem sich ein bedeutender Umschwung in den Flectionen der Sprache und in der Aussprache vollzog) bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Hier fängt die grammatische Literatur der Sprache an.

Die französischen Mundarten lassen sich auf drei große Zweige vertheilen, den normannischen, den picardischen und den burgundischen. Zu letzterem gehört auch der Dialekt von Isle de France, aus welchem die heutige Schriftsprache der Franzosen hervorging, was mit der Herstellung der nationalen Einheit und der Centralisation des politischen und des geistigen Lebens in der Hauptstadt zusammenhängt, zu welcher Paris seit 987 von Hugo von Capet erhoben worden war. Indem aber die Mundart von Isle de France zur allgemeinen und Hauptsprache gemacht wurde, war sie zur Aufnahme verschiedener Formen von den übrigen Mundarten des Landes gezwungen.

Buckle, in seiner Geschichte der Civilisation in England,*) ist der Meinung, daß Frankreich sich erst um ein ganzes Jahrhundert später als England auf eine bedeutendere Kulturstufe erheben konnte, weil hier der Skepticismus sich später als dort entwickelt habe. Er hält zwar mit Recht Montaigne für den ersten systematischen Skeptiker in

*) Henry Thomas Buckle's Geschichte der Civilisation in England. Deutsch von Arnold Ruge. 2. Aufl. Leipzig und Heidelberg 1864.

französischer Sprache; legt aber zu wenig Gewicht darauf, daß es schon lange vor diesem ausgezeichneten Denker, dessen Einfluß nur darum ein so außerordentlicher war, weil er der Skeptik zuerst einen allgemein verständlichen Ausdruck und eine weittragende Richtung auf das Praktische verlieh, kühne Männer gegeben hatte, welche, wenn auch noch in scholastischer Form, skeptische Ansichten in systematischer Weise vortrugen, sich aber freilich dabei der Sprache der Gelehrten bedienten, sowie daß bereits lange vorher volksthümliche Dichter in der Nationalsprache die Skepsis zu keckem Ausdruck gebracht hatten, wenn sie sich auch auf die Geistlichkeit und deren Anmaßungen einschränken, das Dogma der Kirche und den göttlichen Glauben aber unberührt lassen mußten. Die Wirkungen Montaigne's lassen sich daher auch daraus erklären, daß er bereits den Boden dafür vorbereitet fand. War doch Paris schon seit lange der Sitz einer freien, sich von der kirchlichen Bevormundung lossagenden und gegen den Geist der Scholastik gerichteten Philosophie gewesen. Hier entbrannte bereits im 11. und 12. Jahrhundert der Kampf zwischen Nominalisten und Realisten, der, wenn auch zum Schweigen gebracht, in anderer Form bald wieder aufloderte. Hier lehnte sich Abälard mit ungeheurem Erfolge gegen verschiedene der damals besonders hoch gehaltenen kirchlichen Dogmen auf. Hier lehrte Albert von Köln, hier Buridan, Occam, Peter von Ailly, welche letztere den Nominalismus wieder aufs Neue zur Geltung brachten, in dem, wie ich an anderer Stelle schon sagte, die Keime, die entscheidenden Gesichtspunkte und Grundsätze zu unserer ganzen neueren Philosophie liegen, die sich dann unter dem Einflusse der durch die Entwicklung der Naturwissenschaften gewonnenen Kenntnisse in verschiedenen Stadien aus ihnen entwickelt hat. Wie ungeheuer der skeptische Einfluß der nominalistischen Anschauungen und Lehren, wie allgemein deren Verbreitung damals schon war, läßt sich am besten daraus erkennen, daß es nach den, wenn auch wohl etwas übertriebenen Angaben des Marcus Mesennus zu Anfang des 15. Jahrhunderts, also schon 150 Jahre vor dem Erscheinen der Schriften Montaigne's, zu einer Zeit, da Paris etwa 300000 Einwohner zählte, 50000 Atheisten in dieser Stadt gegeben haben soll.

Auch halte ich diese Erscheinungen keineswegs nur für zufällig, vielmehr bin ich der Ansicht, daß Paris vorzüglich deshalb der Ausgangspunkt der freien Bewegung der Geister gewesen ist, weil es der

Mittelpunkt des ganzen französischen geistigen Lebens war und jene Erscheinungen im Allgemeinen in dem Naturell des französischen Geistes begründet liegen, der gegen Alles, was seine freie Bewegung einengt, reagirt; daher auch von hier von Zeit zu Zeit immer wieder mächtige, gewaltsame und epochemachende Bewegungen gegen die kirchliche oder staatliche Bevormundung desselben ausbrachen. Und dieser Geist trat damals auf allen Gebieten des Lebens, bei allen Ständen, vom einfachsten Bürger bis zum König hinauf, hervor. Er nahm jedoch im Süden des Reichs einen anderen Charakter als im Norden an. Dort trat er zunächst ernst und strafend in den Rügeliedern der ritterlichen Sänger, der Troubadours und Jongleurs, dann aber auch todesmuthig in den verzweifelten Kämpfen der Albigenser, denen sich das dortige Ritterthum anschloß, gegen kirchliche und religiöse Verfolgungssucht und in dem unerschrockenen Märtyrerthum beider vor den scheußlichen Ketzergerichten auf. Hier reagirte er dagegen nur in der Spottlust und Satire eines sich rüstig emporarbeitenden, seiner Kraft bewußten und in ihr sich genießenden Bürgerthums, welche sich gegen Alles kehrten, was mit der verstandesmäßigen Auffassung des Lebens und seiner Zwecke in Widerspruch stand. Hier trat er in den Disputations und Batailles, in den Dits und Sermons, in den Fabliaux und Romanen, in den weltlichen Theaterstücken des Rutebeuf und Adam de la Hale, vor allem in dem Roman du Renart, sowie später in dem von der Rose hervor. Auch fehlt es dabei nicht an Symptomen einer skeptischen Lebensauffassung. Konnte Villemain doch schon hierauf in dem Dit du croisé et du non croisé, zugleich aber darauf mit hinweisen, wie sehr die Dichter sich damals noch vorzusehen hatten, da dieses kleine Stück nur kurze Zeit nach der blutigen Unterdrückung der Albigenser geschrieben worden ist. Auch aus dem Schlusse der Ankündigung zu Jean-Bodel's Jeu de St. Niclas klingt, wie ich schon andeuten konnte, eine gegen den Wunderglauben gerichtete Skepsis leise hindurch. Später trat dieser Geist dafür um so zügelloser in den Liedern, den Farcen und Sotties der Dichter hervor.

Dies war nur möglich, weil es unter dem Schutze der weltlichen Macht, ja, wie unter Ludwig XII., ganz unmittelbar auf Veranlassung des Königs selber geschah. Die Könige Frankreichs hatten in Verfolgung ihrer auf die nationale Einigung und die Stärkung ihrer Souveränitätsrechte gerichteten Zwecke, sich immer unabhängiger vom

Klerus und dessen römischem Oberhaupte zu machen gewußt, indem sie die Selbständigkeit der nationalen Kirche, zu der schon Karl der Große den Grund gelegt hatte, fort und fort mehr erweiterten und festigten. Durch die auf den Concilen von Pisa, Konstanz und Basel von ihren Rechtsgelehrten und Staatsmännern verfochtenen Rechte und Grundsätze war aber auch die reformatorische Bewegung, welche die Geister ergriffen hatte, nicht wenig gefördert worden. Wie die französischen Regenten den Zwecken der Politik und dem Staatsgedanken nicht selten ihr individuelles, religiöses Empfinden hierbei zum Opfer brachten, denn nicht alle theilten die gewissenlose, gegen religiöse Dinge völlig indifferente Klugheit Philipp's IV., die meisten von ihnen waren vielmehr von wahrer Frömmigkeit oder doch von mechanischem Bigottismus erfüllt, so bedienten sie sich auch dieses reformatorischen Geistes nicht selten nur widerwillig zu jenen Zwecken. Eine Reaction gegen denselben konnte um so weniger ausbleiben, falls es der Kirche gelang, ihr Interesse, wenn auch nur vorübergehend, mit jenen Staatszwecken der französischen Machthaber in Einklang zu bringen. Dies war schon zur Zeit der Albigenserkriege unter Ludwig VIII. und IX. geschehen. Diese Verbindung des französischen Königthums mit der Kirche, welche dem Staat zum Erwerb der Provence verhalf, hatte damals eine längere kirchliche Reaction zur Folge, welche noch tiefgreifender gewesen sein würde, wenn das Papstthum nicht kurze Zeit später so sehr an Ansehen verloren und Ludwig IX. trotz seiner Frömmigkeit und trotz seiner Kreuzzüge gegen die Albigenser, Sarazenen und Türken den Eingriffen und Herrschaftsgelüsten der Geistlichkeit nicht so kraftvoll gesteuert hätte. So aber kam es, daß gerade zur selben Zeit, da die Kirche die Frohnleichnamsfeste zu ihrer Verherrlichung einführte, verschiedene der dramatischen Puys des nordwestlichen Frankreichs einen weltlichen Charakter annehmen konnten. Es scheint jedoch, daß die Spiele derselben keine längere Entwicklung hatten. Wenigstens sind die der zu Anfang des 14. Jahrhunderts von Philipp IV. privilegirten Bazoche von wesentlich anderer Art und anderem Charakter. Sie entsprachen aber dem Geiste dieses mit allen mittelalterlichen Traditionen brechenden und die Anmaßungen der Kirche der königlichen Autorität unterwerfenden Fürsten. Unter Carl VI. erhielten, wie wir schon wissen, auch die Enfans sans souci noch ein königliches Patent, das

ſie zu ihren übermüthigen ſatiriſchen Spielen autoriſirte. Wir ſahen, wie die Zügelloſigkeit derſelben häufigen Verboten begegnete, die aber unter gewiſſen Einſchränkungen immer wieder aufgehoben wurden. Ludwig XII. bediente ſich ihrer ſogar in ſeinem Kampfe gegen das Papſtthum. Doch gerade in jenem Pierre Gringoire, welcher einen ſo kecken rückſichtsloſen Ton dabei anſchlug, ſollte ſich zugleich der Rückſchlag veranſchaulichen, der ſich auch jetzt wieder, kurz nach dem Regierungsantritte Franz I. vollzog, da wir denſelben als einen ebenſo bereitwilligen Diener und Vertheidiger des kirchlichen Glaubens und des Papſtthums dann wiederfinden. (Siehe I. Th. S. 132.)

Unmittelbar nach dem Tode Ludwig XII. (1515) wurden die Spiele der Enfans sans souci unterſagt. Einem von Clement Marot, welcher vielleicht damals denſelben noch angehörte, an Franz I. gerichteten Bittſchreiben*) gelang es zwar, die Aufhebung des Verbots, aber nur unter großen Einſchränkungen zu erwirken, die ſpäter noch bedeutend verſchärft wurden. Dies fiel in die Zeit, da von Italien aus die Einwirkungen der Renaiſſance anfingen ſich in Frankreich geltend zu machen und allmählich einen völligen Umſchwung des Geſchmacks bewirkten. Es wurde theils durch die verwandtſchaftlichen Beziehungen des franzöſiſchen Hofs zu Mailand und durch die wenn auch nur vorübergehende Beſitzergreifung dieſes letzteren, ſowie auch Neapels, unter Ludwig XII., in Folge der Erbanſprüche, die dieſer auf beide Länder zu haben glaubte, theils durch ſeine Vermählung mit der Prinzeſſin Louiſe von Savoyen gefördert, welche auf die Regierung ihres Sohnes Franz I. großen Einfluß gewann. Doch ſcheint unter letzteem die Einwirkung der Renaiſſance auf die Literatur ſich hauptſächlich noch auf das Studium der griechiſchen und römiſchen Schriftſteller beſchränkt, die italieniſche Dichtung aber noch keinen zu ſichtbaren Einfluß ausgeübt zu haben. Gleichwohl wird man denſelben nicht unterſchätzen dürfen, da die hervorragendſten Schriftſteller Italiens damals ſchon ſicher in den gebildeten Kreiſen der franzöſiſchen Hauptſtadt bekannt waren. Schon die Univerſität mußte ja viele Italiener nach Paris ziehen, was für die Wechſelwirkung beider Länder von Wichtigkeit war. Hier ſtudierten ſchon Thomas

*) Es ſteht bei St. Beuve. Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au 16. siècle. Paris 1838. I. S. 258.

von Aquino und Brunetto Latini, der sogar seinen Trésor in französischer Sprache hier schrieb. Daß italienische Schauspieler (z. B. Ruino) bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich waren, Franz I. zu den Bewunderern Aretino's gehörte und Luigi Alemanni, dessen Antigone 1533 in Lyon erschien, mit großer Wahrscheinlichkeit die Kenntniß der italienischen Dichter am Pariser Hofe und in der Pariser Gesellschaft vermittelte, hat von mir schon berührt werden können. (I. Th. II. Hbbd. S. 98. 121 und 156.) Der italienische Einfluß auf den Geschmack und die Ausbildung der bildenden Künste in Frankreich steht dagegen ganz außer Zweifel.*) Die Berufungen Lionardo da Vinci's, der in den Armen Franz I. starb, Andrea del Sarto's, Rossi's, Primaticcio's, Ruggieri's, Fontane's, Bellini's und vieler Andrer sprechen dafür schon allein. Doch auch an spanischen Einflüssen fehlte es damals schon nicht, wozu in jüngster Zeit das Verhältniß Franz I. zu Carl V., so wie die Beziehungen dieses letzteren zu der Partei der Guisen mit beitrugen.

Was der Einwirkung der italienischen Renaissanceliteratur und ihrer Verbreitung in Frankreich hindernd im Wege stand, war, daß hier die Geister von den Ideen der Reformation und überhaupt von den Interessen der Religion und Kirche zu mächtig ergriffen und bewegt waren. Auch war ihr das im Jahre 1516 abgeschlossene Concordat mit dem Papste nicht günstig, welches die Freiheiten der gallikanischen Kirche so gut wie vernichtete und den Grund zu den furchtbaren Religionskriegen legte, welche die französische Nation im 16. Jahrhundert zerreißen, eine Reaction in geistigen Dingen mit sich führen, die Eigenthümlichkeit des französischen Nationalgeistes für lange unterdrücken und daher auch auf die Entwicklung der Poesie und insbesondere des Dramas nachtheilig einwirken sollten. Der Scepticismus, der sich in Frankreich früher, als in allen andern Ländern geregt hatte, und der so recht eine eigenthümliche Seite des französischen Geistes bildet, wurde für länger zum Schweigen gebracht, so daß es später allerdings den Schein gewann, als ob Montaigne denselben hier zum ersten Male frei und offen und in systematischer Weise zum Ausdruck brächte.

Die Einschränkungen, welche die Theaterfreiheiten unter Franz I.

*) Siehe darüber Capefigue, François I. et la renaissance

erfuhren und die sich jedenfalls mit unter dem Einflusse der kirchlichen Reaction vollzogen, fanden also zur selben Zeit statt, da sich unter der Einwirkung der Renaissance ein neuer Kunstgeschmack vorbereitete. Während jedoch in Italien die mittelalterlichen Mysterienspiele in den großen Städten bereits so in den Hintergrund traten, daß Cecchi zu seiner Zeit (1518—57) sie schon misteri di zazzeri nennen konnte (s. S. 130. I. Th. 2. Hlbbd.), suchten die Passionsbrüder zu Paris im Winter 1540—41 denselben einen ganz neuen Aufschwung zu verleihen (s. ebend. S. 123). Nichtsdestoweniger oder vielleicht eben deshalb wurde ihnen ganz unmittelbar darauf verboten, während der hohen Feiertage und selbst noch an einigen Donnerstagen öffentlich Vorstellungen auf ihrem Theater zu geben. Ja im Jahre 1542 widersetzte sich der Procureur général trotz der dazu von Seiten des Königs und des Prévôt's von Paris erlangten Erlaubniß in der heftigsten Weise der Aufführung des Mystère du vieux testament. Der Protest hebt hervor, daß die Vorsteher dieses Theaters, als ganz ungebildete und in ihrem Fache ununterrichtete Leute von niederer Herkunft, bestehend aus einem Tischler, einem Gerichtsdiener, einem Tapezierer und einem Fischhändler, um die Aufführung des Mysteriums des Actes des Apôtres zu verlängern, ganz ungehörige Dinge in dasselbe aufgenommen und vor und nachher lascive Possen und Mummereien an- und eingefügt hätten, so daß diese Aufführung 6—7 Monate in Anspruch genommen und Störungen und Vernachlässigungen des Gottesdienstes, Erkaltung in Werken der Wohlthätigkeit, Ehebruch und grobe Sittenverletzungen, Scandale und Spöttereien aller Art zur Folge gehabt habe. Auch deutete diese Verordnung bereits die völlige Unterdrückung der Mysterienspiele an.

Es scheint zwar nicht, daß die Spiele der Passionsbrüder damals aufgehoben wurden; wohl aber führte 1543 die Abtragung des Hôtel de Flandre eine Unterbrechung derselben herbei. Die Unternehmer ließen sich hierdurch nicht abschrecken, sondern erwarben einen Theil des Hôtel de Bourgogne, den sie zu einem neuen Theaterbau verwendeten. Erst im Jahre 1548, bis zu welcher Zeit sie wahrscheinlich in einem anderen, interimistischen Lokale spielten, waren diese Verhältnisse so weit geordnet, daß ihre Vorstände*) beim Parlamente um

*) Die damals aus Jasques et Jean le Roy, maitres maçons, Hermant Jambefort, maître paveur und Nicolas Gendreville conducteur du charoy et de

die Beſtätigung ihrer Privilegien einkamen. Es wurde ihnen zwar das Gerechtſam wieder zugeſtanden, ganz allein innerhalb des Weichbildes von Paris Vorſtellungen auf ihrem Theater geben zu dürfen, nur daß ihnen dabei die Aufführungen aller der heiligen Schrift entnommenen Stücke unterſagt wurden. Wie wenig ſie ſich deſſen verſehen hatten, bewies ein Basrelief in ihrem Theaterſaal, welches ſich gerade auf die Paſſion als den vornehmſten Gegenſtand ihrer Aufführungen bezog. Früher als in Italien wurden demnach in Frankreich, wenn auch nur für Paris, die Myſterienſpiele ſowohl außerhalb als innerhalb der Kirchen verboten. Doch iſt kaum zu bezweifeln, daß dies mit der von Italien ausgehenden ſogenannten Gegenreformation, der Renaiſſance der mittelalterlichen Kirche, zuſammenhing, da die Unterdrückung jener Spiele mit dem Beginn dieſer letztern zuſammenfiel. Dies wird auch nicht dadurch widerlegt, daß der proteſtantiſche Heinrich VIII. in England und die proteſtantiſche Geiſtlichkeit in Deutſchland ebenfalls gegen die kirchlichen Spiele einſchritten. Als eine mittelalterliche Kunſtform ſchien ſie in der That eher noch dem Katholicismus als dem Proteſtantismus förderlich ſein zu können, zumal dieſer letztere einen großen Theil ihres Stoffes aufgeben mußte. Daher die katholiſche Marie zur Förderung ihres Glaubens die Einführung dieſer Spiele auch wieder anordnen konnte. Wogegen für Katholiken und Proteſtanten zwei Geſichtspunkte für die Unterdrückung derſelben entſcheidend waren. Erſtlich durch ſie die heiligen Dinge nicht profaniren zu laſſen und durch Duldung einer ſolchen Profanation dem Gegner Waffen wider ſich in die Hand zu geben. Sodann dem Mißbrauche zu ſteuern, welcher von den religiöſen Parteien zu gegenſeitiger Herabſetzung und zur Aufregung gegeneinander von dieſen Spielen gemacht wurde. Denn ohne Zweifel haben ſich Katholiken wie Proteſtanten, ja ſelbſt die der Kunſt und dem Theater ſo feindlich geſinnten Calviniſten derſelben vielfach zu dieſen Zwecken bedient.

Das weitaus Wichtigſte an dieſem Verbote für die vorliegende Darſtellung aber iſt, daß es der Entwicklung des weltlichen Dramas und der beſonderen Form, welches dieſes zur ſelben Zeit unter dem

Partillerie du roi beſtanden. (Siehe hierüber Histoire universelle des théâtres de toutes les nations. Paris 1780. T. 12. p. 750.— Frères Parfait, Histoire du théâtre français, Paris 1745. T. 1. 56 und T. III. p. 224. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. Paris 1735. p. 91.)

Einfluß der Renaiſſance in Frankreich gewann, förderlich werden mußte. Wobei bemerkenswerth iſt, daß das, was in Paris gefährlich und verderblich erſchien, in den Provinzen noch längere Zeit ſtillſchweigend geduldet wurde, weil es theils auf den weſentlich anderen Geiſt der Hauptſtadt, theils aber auch darauf ſchließen läßt, daß das Theater zu dieſer Zeit in Paris ſchon eine ganz andere Bedeutung als in den übrigen Städten des Landes gewonnen hatte. Dies wird einer näheren Betrachtung bedürfen, weil es entſcheidend für die ganze Entwicklung des Drama's und Theaters in Frankreich geweſen iſt.

II.

Entwicklung des Dramas bis zum Auftreten Corneille's.

Gegenſätzliche Entwicklung des Dramas in Italien und Frankreich. — Einwirkung der Centraliſation des geiſtigen Lebens auf die Entwicklung des Dramas. — Einfluß der Renaiſſance — Die Ueberſetzungen antiker und italieniſcher Dramen. — Jodelle und das erſte franzöſiſche gelehrte Renaiſſancedrama: Jodelle's Nachfolger: de la Péruſe, Grévin, de la Taille, Belleau, Baïf, Robert Garnier. — Einfluß Seneca's und der Theorie. — Theaterverhältniſſe. — Die italieniſchen Schauſpieler. — Entſtehung des Theaters du Marais. — Einfluß der italieniſchen Schauſpieler auf das Drama. — Die Luſtſpielüberſetzungen Larivey's. — Die Ueberſetzungen des Aminta. Bergeries. — Das romantiſche Drama. — Das Tendenzdrama. Tragödie und Tragikomödie. — Einwirkungen Malherbe's. — Reaction der Bühne gegen das gelehrte Drama. — Alexandre Hardy. — Einfluß des Hôtels de Rambouillet. — Marini und die Aſträa. — Théophile de Viau. — Das Schäferdrama des Marquis de Racan. — Seine Nachfolger. — Mairet.

Drama und Theater haben in Frankreich eine völlig entgegengeſetzte Entwicklung wie in Italien und zwar aus zwei Gründen genommen. Zuerſt weil es in Italien nicht wie in Frankreich zu einer Centraliſation des politiſchen und geiſtigen Lebens in einer Hauptſtadt kam, was den Theatern der letzteren ſchon allein ein Uebergewicht über die des übrigen Landes hätte geben müſſen; wenn letzteres auch nicht wie in Paris durch die frühzeitige Errichtung eines ſtehenden Theaters noch bedingt worden wäre. Sodann, weil, was dieſes Uebergewicht noch vermehrt hat, das neue Renaiſſancedrama, nachdem es von der Volksbühne und den Gewerbsſchauſpielern ergriffen worden, ſich in Frankreich ſehr

bald eines langandauernden Schutzes, einer langandauernden Pflege des Hofes zu erfreuen hatte, während es in Italien, obschon von den Höfen und Gelehrten seinen Ausgang nehmend, allmählich ganz der Volksbühne und den Erwerbsschauspielern überlassen ward. Die Entwicklungsgeschichte des Theaters von Paris ist daher zugleich die Entwicklungsgeschichte des Dramas und Theaters von ganz Frankreich. Dies läßt sich in einem ähnlichen Umfange höchstens noch für England vom Londoner Theater sagen. Italien und Deutschland bieten aber hierin völlig entgegengesetzte Verhältnisse dar.

Auch ist in Frankreich selbst noch die Tragödie nie in dem Maße wie in Italien in den Händen der Gelehrten gewesen, obschon auch hier das Renaissancedrama von ihnen ausging und sie auch später wieder lange einen bestimmenden Einfluß auf dasselbe ausübten. Sehr bald traten hier aber Dichter auf, welche in einem gewissen Gegensatz zu den gelehrten Dichtern standen und sich dem Geschmacke der Volksbühne und des Volks wieder näherten. Mehr von Hardy und Larivey als von Jodelle und Garnier nahmen Rotrou, Corneille, Molière ihren Ausgang. Und obgleich das erste französische Drama der Renaissance vom Hofe in Schutz genommen wurde und die Könige von Frankreich gelegentlich die Aufführungen der Collèges von Rheims oder Boncour mit ihrem Besuche beehrten, so gehörte dies doch lange nur zu ihren außergewöhnlichen Belustigungen und Kunstgenüssen, welche zu dieser Zeit vielmehr in Carousseln, Maskeraden, Tänzen, Ballets und Pastoralen bestanden. Das Renaissancedrama war lange in der Pflege gewisser Collegien nur eine festliche Uebung der gelehrten begeisterten Jugend, die gelegentlich wohl an den Hof und in die Paläste der Prinzen und vornehmen Herren gezogen, und von jenen Dichtern wohl auch noch weiter angebaut wurde, nur kurze Zeit später aber von den Berufsdichtern und Berufsschauspielern ergriffen ward und erst von ihnen aus in die bleibende, stehende Gunst des Hofes und der Großen genommen wurde, was, verbunden mit dem Einfluß der französischen Akademie, dem Drama, besonders der Tragödie, hier für lange den höfisch conventionellen Charakter verleihen sollte.

Auf das mittelalterliche kirchliche Drama hatte die Centralisation des staatlichen und geistigen Lebens einen besonderen Einfluß nicht ausüben können, weil dessen Pflege theils an die Hauptsitze kirchlicher Macht gebunden war, theils zu sehr von der Theilnahme und dem

Geiſte des Bürgerthums, oder der einzelnen Städte im Lande und dem ihrer kirchlichen und weltlichen Obrigkeit abhing. Es war noch immer mehr eine Sache des kirchlichen religiöſen Eifers und des bürgerlichen Ehrgeizes, eine allgemeine feſtliche, feierliche Angelegenheit, als ein wahrer Kunſtgenuß oder eine bloße Schauſtellung. Selbſt nachdem in Paris ein ſtehendes Theater entſtanden war, konnte dies dem kirchlichen Drama hier kein weſentliches Uebergewicht über das der Provinz geben. Vielmehr überragten, wie es ſcheint, einzelne Darſtellungen von Bourges, Metz, Valenciennes, Orleans ꝛc. bis zu der famoſen Aufführung des Mystère des Actes des Apôtres von J. 1540 an Glanz alle Darſtellungen dieſer Art in Paris. Auch war das kirchliche Drama, nachdem es vom Gottesdienſt ausgeſchieden worden und die Kirchen verlaſſen hatte, viel zu ſehr zu einer Pflege des bürgerlichen Dilettantismus geworden, als daß ſich von ihm aus eine eigentliche Schauſpielkunſt hätte entwickeln können. Ganz anders mußten ſich dieſe Verhältniſſe aber geſtalten, als das weltliche Drama einen andauernden Aufſchwung nahm und in der Hauptſtadt des Reiches einen feſten Stützpunkt der Entwicklung gewann.

Denn für die Entwicklung dieſer Art Spiele mußte die Hauptſtadt, in der ſich das politiſche und geiſtige Leben der Nation concentrirte, von um ſo größerer Bedeutung ſein, ſie mußte ihnen um ſo mehr ein Uebergewicht über die ähnlichen Spiele der Provinz geben, als der Charakter derſelben, der Farces und Sotties, dem Hange der Zeit entſprechend ein ſatiriſcher und ſpottluſtiger und der Geiſt der Hauptſtadt ein ungleich freierer, zur Oppoſition geneigterer war, daher ſie denſelben nicht nur ungleich bedeutendere Gegenſtände und Angriffsobjecte darbot, ſondern auch eine kühnere Behandlungsweiſe derſelben zuließ, zumal ſich die Dichter hierin bald von dem Hofe, bald von den ſtreitenden Parteien, bald von der ſtädtiſchen Obrigkeit aufgemuntert, unterſtützt und geſchützt fanden. Auch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß ſich von dieſen Spielen aus eine, wenngleich anfangs nur einſeitig gerichtete, aber immerhin durch einen phantaſtiſchen, grotesken Realismus ausgezeichnete Schauſpielkunſt entwickelt hat, ſo daß z. B. Pierre Gringoire vielleicht ein noch größerer Schauſpieler als Dichter war. Doch ſollte die Zeit auch dieſer Spiele vorübergehen. Die Spottluſt und die Satire wurden mehr und mehr auf das Gebiet des bürgerlichen Lebens eingeſchränkt. Selbſt hier mußten ſie den perſönlichen Charakter auf-

geben. Die Sottie verſchwand, wie die ihr durch die Allegorie verwandte Moralität verſchwunden war.

Es war unter dieſen Umſtänden keine geringe Verlegenheit für die Paſſionsbrüder, als ihnen im Jahre 1548 plötzlich die Aufführung jeder Art kirchlicher Spiele unterſagt wurde, da es ihnen nun nicht nur an Stücken, ſondern auch für die neuen Spiele, welche jetzt unter dem Einfluß der italieniſchen Renaiſſance entſtanden, an den geeigneten Darſtellern fehlte.

Schon im Jahre 1491 waren die Tragödien des Seneca zu Paris im Drucke erſchienen. Ihnen reihte ſich 1528 eine Ausgabe der Dramen des Sophokles an. Quinziano Stoa, der Lehrer Franz I. verfaßte neben verſchiedenen religiöſen Dramen auch 14 Tragödien weltlichen Inhalts in klaſſiſcher Form und in lateiniſcher Sprache. 1537 trat die wörtliche Proſaüberſetzung der Hekuba des Euripides, ſowie eine metriſche, aber ebenfalls noch wortgetreue Ueberſetzung der Elektra des Sophokles von Lazare de Baïf, dem Vater des Antoine de Baïf, ſowie die der Andria des Terenz von Bonaventura des Perriers hervor. 1539 ſchloß ſich ihnen Octavien St. Gelais mit ſeiner Ueberſetzung der ſämmtlichen Komödien dieſes römiſchen Luſtſpieldichters an.

Um dieſe Zeit begann der italieniſche Geſchmack ſich durch die Heirath des nachmaligen Königs Heinrich II. mit Katharina von Medicis immer mehr in Frankreich auszubreiten. Die Stadt Lyon berief zu den Empfangsfeierlichkeiten derſelben italieniſche Schauſpieler. 1540 begegnet man der erſten Ueberſetzung eines italieniſchen Stücks, der Ingannati, unter dem Titel Les abusés von Charles Etienne (einem Bruder des berühmten Buchdruckers) welche 1543 und 1556 neu aufgelegt werden mußte. 1543 erſchien die große Dichtung des Arioſt, wenn auch vorerſt nur in einer Proſaüberſetzung. Zugleich war das Gefühl für den Werth der eignen Sprache durch die Schriften Rabelais' und die Dichtungen Marot's geſtiegen. 1539 hatte Franz I. das Franzöſiſche als Gerichtsſprache eingeführt. Auch der Institution chrétienne des Calvin legt Lotheiſſen*) dafür hohe Bedeutung bei. Von beſondrer Wichtigkeit für die Entwicklung des neuen Dramas war aber endlich die Ueberſetzung des Ariſtophaniſchen Plutus von Pierre

*) Geſchichte der franzöſiſchen Literatur im 17. Jahrhundert. Wien 1877.

Ronſard, inſofern er ſie mit ſeinen Mitſchülern im Collège Coqueret unter dem berühmten Gelehrten Dorat zur Aufführung brachte, wozu Buchenau im Collège de Guienne zu Bordeaux das Beiſpiel gegeben hatte. Ihr ſchloſſen ſich, 1550, die Ueberſetzungen der Iphigenia des Euripides von Thomas Sibilet, und der Hekuba desſelben Dichters von Guillaume Bouchetel und 1552 die der Arioſto'ſchen Supposiți von Jean Pierre de Mesmes an.

Die Bedeutung dieſer verſchiedenen Ueberſetzungen lag vornehmlich darin, daß den Franzoſen durch ſie in der eignen Sprache Muſter einer ganz von der des mittelalterlichen Dramas abweichenden Form, einer Form, die in ihrer Art ſchon eine hohe Vollendung zeigte, vor Augen geſtellt wurde. Die Anregung zur eignen, ſelbſtändigen Nachahmung war hierdurch gegeben. Es hätte daher kaum noch des Erfolges bedurft, welcher die Aufführung des Ronſard'ſchen Plutus begleitete, und dem Joichim Dubellay einen ſo beredten Ausdruck verlieh, um den Gedanken hierzu anzuregen. Er trat zuerſt im Geiſte eines jungen Mannes hervor, der ihn mit dem Enthuſiasmus, den nur ein entſchiednes Talent verleiht und mit dem unbedenklichen leichten Sinne ſeines Alters ergriff.

Etienne Jodelle*), Herr von Lymodin, wurde 1532 zu Paris geboren. Schon mit 16 Jahren bethätigte er ſich als lyriſcher Dichter. Die um dieſe Zeit im Entſtehen begriffne neuere Dichterſchule, die ſpäter unter dem Namen der Pleïade francaise, der er ſelbſt noch mit angehören ſollte, berühmt wurde, übte den mächtigſten Eindruck auf ihn aus. Ihre Grundſätze waren gerade von Du Bellay in ſeiner La défense et illustration de la langue française im Jahre 1549 offen verkündet worden. Sie erſtrebte nichts Geringeres als in der nationalen Dichtung eine ideale Kunſtform nach den Muſtern der Antike und der unter ihrem Einfluſſe entſtandenen Werke der italieniſchen und ſpaniſchen Poeſie in der nationalen Sprache herzuſtellen. Die außerordentlichen Fortſchritte, welche dieſe in den letzten Zeiten gemacht, legten es um ſo näher mit ihnen zu wetteifern, als Marot

*) Siehe über ihn La Motte, Einleitung zu der Ausgabe der Werke Jodelle's v.J. 1574, 1583 und 1597. — Parfait a. a. v. T. III. 277. — Saard, histoire du théâtre français. — Ebert, Entwicklungsgeſchichte der franz. Tragödie S. 90; ſowie die literargeſchichtlichen Werke von La Harpe und Villemain, auf die ich hier ein für allemal hinweiſe.

und Rabelais schon mit so großem Beispiel darin vorangegangen waren. 1552, im Alter von nur erst 20 Jahren überraschte Jodelle die gelehrte und vornehme Welt von Paris mit seiner Cléopâtre captive, dem ersten nationalen Drama der Franzosen im Stile der Renaissance, welches zunächst vor Heinrich II. im Hotel de Reims und dann im Collège Boncour öffentlich von ihm und seinen Mitschülern aufgeführt wurde. Es scheint, daß er die Titelrolle zunächst selbst zur Darstellung brachte. Bei der zweiten Aufführung ist sie jedoch von De la Péruse dargestellt worden. Auch Remy Belleau war unter den Spielern. Der Dichter soll dieses Stück nur in wenigen Tagen vollendet haben; seine späteren Dramen aber beweisen, daß er auch bei längerer Arbeit kaum etwas Besseres zu leisten vermocht haben würde. Noch in demselben Jahre schrieb er das Lustspiel Eugène, der Erfolg war ein fast eben so großer. Beide Stücke wurden auch hintereinander vor Heinrich II. gegeben.

Die Cléopâtre ist theils in Alexandrinern (1. und 4. Akt) theils in dem alten fünffüßigen heroischen Verse verfaßt. Die Reime sind im ersten Akt alle weiblich, in den übrigen Akten gemischt. Ebert*) glaubt aus dem Umstande, daß der erste und vierte Akt vorzugsweise pathetischer Natur sind, den Schluß ziehen zu sollen, daß der Alexandriner der für die Franzosen geeignetste Vers sei. Auch ist er der Meinung, daß die gebundene Rede in der französischen Sprache nicht des Reimes entbehren könne, weil die Versuche mit reimlosen Versen (Philone schrieb z. B. 1583 in ihnen das Drama Josias) noch niemals geglückt seien. Dies schließt, nach meiner Meinung jedoch keineswegs aus, daß der Alexandriner, wenigstens für die Tragödie, kein zweckmäßiges Versmaß ist, weil er den Rhythmus und die Accente der Empfindung und Leidenschaft allzusehr einengt. Doch auch der Reim, besonders bei durchgängig unmittelbar verbundenen Reimpaaren, wie der Alexandriner sie fordert, wird in der Tragödie meist nur als Zwang und als Fessel empfunden werden. Er wird zwar den musikalischen Wohllaut vermehren, hier und da den Ausdruck der Empfindung, das Gewicht einzelner Aussprüche und Sentenzen steigern, aber noch öfter eine gewisse Monotonie nicht überwinden können. Im Lustspiele, wo der Dichter dem Zusammenfallen der Reimworte einen geistigen,

*) Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha 1856.

witzigen Funken entlocken kann, wird sich der Reim dagegen als komisches Hilfsmittel verwenden lassen. Hier wird auch die künstliche dem dramatischen Ausdruck widerstrebende Form des Alexandriners weniger schaden, ja in ähnlichem Sinne benutzt werden können. — Jodelle's Eugène war dagegen in vierfüßigen gereimten Versen geschrieben, wie sich deren die alten Mysterienspiele, Farcen, Sotties schon bedient hatten. Dies blieb lange ein charakteristischer Unterschied für die metrische Behandlungsweise der Komödie und der Tragödie. Die Bergerie wurde hierin jener mit zugesellt.

Jodelle war durch diese beiden Dichtungen plötzlich in die Reihe der bevorzugtesten Geister seiner Nation erhoben. Die Begeisterung der poetisch gestimmten gelehrten Jugend war eine so große, daß man nach der ersten Aufführung im Collège Boncour zu Arcueil ein Fest feierte, bei welchem in Nachahmung der Griechen dem jungen Tragöden ein Bock geweiht wurde. Man glaubte den classischen Parnaß bereits erstiegen zu haben. — Jodelle hatte sich in der That nicht blos als ein gewöhnlicher, äußerlicher Nachahmer gezeigt. Er hatte, indem er die classischen Formen ergriff zugleich aus dem eignen Innern geschaffen. Es fehlte seiner Cleopatra keineswegs an innerer Wärme, wohl aber noch an Macht und Freiheit des Ausdrucks, es fehlte ihr nicht an Pathos, wohl aber an individualisirender Gestaltungskraft. Das Pathos ist fast nur ein rhetorisches. Man hat auf den Unterschied hingewiesen der zwischen dem rhetorischen Pathos Jodelle's und dem des Seneca obwalte. Dieses habe hauptsächlich den Verstand, jenes die Empfindung zur Quelle. Man fand hierin einen nationalen Charakterzug, welcher der tragischen Dichtung der Franzosen daher auch weiterhin niemals gefehlt habe. Ich will es nicht anfechten. Nur fragt es sich, warum dieser Zug sich dann noch so wenig gezeigt hatte? Sollte daher jenes Pathos sich nicht doch vielleicht mehr aus der schon damals herrschenden Doctrin und dem Hange der Franzosen zu dieser erklären? Oder hätte eine Tragödie, welche sich in den Fesseln des Alexandriners bewegte, welche die Sentenz für ein nothwendiges Erforderniß des tragischen Stils hielt und die tragische Charakteristik in die Verallgemeinerung der Individualität, in die Verflüchtigung in's Abstracte setzte, wohl anders als rhetorisch sein können? Und diese Grundsätze galten schon in der Ronsard'schen Schule. Schon er erhob den Alexandriner zum tragischen Vers, wie ihm ja auch das Verdienst zukommt, diesem den regel-

mäßigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime zum Gesetze gemacht zu haben. Man braucht aber nur zu beachten, um wie viel freier sich Jodelle in seinem in demselben Jahre wie die Cleopatra entstandenen Lustspiele Eugène bewegt, um wie viel entschiedener und erfolgreicher er hier nach individueller Charakteristik strebt. Wozu dann noch die durch die Einheit der Zeit und des Orts geforderte Enge und Einfachheit der Handlung kommt, welche den Zuschauer meist gleich mitten in die Katastrophe, in die tragische Situation versetzt. Auch in der Cleopatra ist sie sehr dürftig. Antonius ist bereits todt. Sein Schatten, welcher der Königin im Traume erscheint, fordert, nachdem er sein Schicksal erzählt, auch diese zu sterben auf, um sich der ihr drohenden Schmach zu entziehen, den Siegeszug seines Gegners als Gefangne verherrlichen zu helfen. Sie ist, erwachend, auch hierzu bereit. Ein tiefes Schuldgefühl spricht sich dabei aus, was gleich diese erste französische Tragödie vortheilhaft von der italienischen Renaissancetragödie unterscheidet, die dieses Moment des Tragischen meist nur wenig beachtet hat. Antonius sucht Cleopatra durch Schmeichelei zu gewinnen, um sie vom Tode zurückzuhalten und seinen ehrgeizigen Wünschen gefügig zu machen. Schwankend in ihren Entschlüssen, erfleht sie die Gnade des Siegers, der sie des Lebens ihrer Kinder versichert, ihr ihre Reichthümer überläßt, und, ihr die Gefangenschaft als ein goldenes Glück schildernd, dieselbe annehmbar zu machen sucht. Sie geht scheinbar auch darauf ein, hat ihre Kraft aber inzwischen zurückgewonnen. Muthig bringt sie der Liebe und Ehre ihr Leben zum Opfer.

Das Lustspiel Eugène schließt sich noch eng an die alten Farcen an, hat aber den Vorzug einer unmittelbareren Beziehung zum Leben der Zeit, das es satirisch beleuchtet. Eine leichtfertige Schöne, Alix, welche während der Abwesenheit ihres Galans, eines jungen Soldaten Namens Florimond, ein neues Verhältniß mit dem reichen Abbé Eugène eingegangen ist, wird von diesem, damit er sich dessen unverdächtiger erfreuen könne, an einen Einfaltspinsel, den doppelten Hahnrei Messir Jean verheirathet. Florimond findet also bei seiner Rückkehr sein Schätzchen nicht nur an einen anderen verheirathet, sondern erfährt auch von des Abbé's Schwester, mit der er früher eine Liebelei unterhalten, von dessen Beziehungen zu Alix. Aus diesen Verhältnissen entwickeln sich nun die komischen Situationen des

Stücks, das, seinem leichtfertigen Inhalt entsprechend, in allgemeines Wohlgefallen sich auflöst. Nicht ganz ohne Grund urtheilt La Harpe,*) daß wenn Jodelle nicht genug in der Schule des Sophokles und Menander gelernt habe, diese doch in der seinen gar nichts zu lernen vermocht haben würden.

Von seinen übrigen Dramen sind noch die Tragödie Didon, das Lustspiel Le recontre und die Maske Les argonautes bekannt. Die beiden letzten erschienen niemals im Druck. Das gab Veranlassung zu dem Glauben, das Eugène und Le recontre nur doppelte Titel für dasselbe Stück seien. Etienne Pasquier hat jedoch das Irrige dieser Annahme nachgewiesen.**) Auch ist kaum zu bezweifeln, daß Jodelle noch andere dramatische Arbeiten hinterlassen, da er selbst bekennt, noch verschiedene Stücke im Auftrage der Königin geschrieben, aber meist nicht vollendet zu haben. Nur die Cléopâtre, Eugène und Didon erschienen in einer von seinem Freunde Charles de la Motte erst nach seinem Tode veranstalteten Ausgabe.***)

Die Maske Les Argonautes hatte Jodelle 1558 für die bei Rückkehr des Herzogs von Guise nach der Eroberung von Calais stattfindenden Festlichkeiten im Auftrage der Stadt Paris geschrieben. Er erlangte aber keineswegs den erwünschten Erfolg damit, ja man nimmt sogar an, daß er dabei die Gunst des Königs verscherzt habe. Dies wurde aber wohl nur daraus geschlossen, weil er die Kühnheit gehabt, den König darin vor der Heuchelei und dem Eigennutz seiner Hofleute zu warnen, was ihm natürlich Feinde zuziehen mußte, die bei der Leichtfertigkeit und Unabhängigkeit seines Charakters leichtes Spiel gegen ihn hatten. In der That zerfiel er allmählich ganz mit dem Hofe. Die aufgeregten Zustände der Zeit, sowie die Zerrüttung seines Vermögens, trugen wohl auch dazu bei. Er starb 1573 in ärmlichen Verhältnissen.

Jodelle war eines der bedeutendsten Mitglieder des schon oben erwähnten Dichterbundes, des französischen Siebengestirns, das eine Revolution in der ganzen französischen Poesie hervorzurufen beabsichtigte, aber zu sehr an äußerlichem Formenwesen hing, und durch die Auf-

*) Licée ou cours de littérature ancienne et moderne. T. IV. Paris. An VII de la république p. 188.

**) Recherches historiques.

***) Les oeuvres et mélanges poétiques d'Etienne Jodelle I. Paris 1574.

nahme einer Menge der classischen und der italienischen Renaissancepoesie angehörigen Formen in die französische Sprache vielfach zu einer neuerungssüchtigen Manier des sprachlichen Ausdrucks verleitet hat. Diesem Bunde gehörte außer Ronsard auch Antoine du Baïf, Joich. du Belley, Ponthus de Thyard, Belleau und Jean Dorat noch an. Von ihnen sind nur Baïf und Belleau hier von Interesse, doch betraten schon vor ihnen eine Menge anderer junger und ihnen befreundeter Dichter im Kothurn und im Soccus die Bühne, von denen zunächst Jean de la Péruse, geb. 1530, gest. 1550, mit seiner Medée, die in das Jahr 1553 oder 54 gesetzt wird und 1556 im Druck erschien, genannt werden mag, obschon sie wenig mehr als eine freie Uebertragung der gleichnamigen Tragödie des Seneca ist.

Wichtiger ist Jaques Grévin*), 1538 zu Clermont geboren, ein Schüler Ronsards, der schon mit 15 Jahren ein Lustspiel La Maubertine, schrieb, das aber verloren gegangen ist. Ein anderes La tresorière, welches er im Auftrag Heinrich II verfaßte, kam 1558 im Collège Beauvais zur Aufführung. Ihm folgte 1561 ein drittes unter dem Titel Les ébahis, nachdem er im vorausgehenden Jahre auch schon mit einer Tragödie: Jules César ou la liberté vengée hervorgetreten war. Er stand in besonderer Gunst bei der Prinzessin Marguerite, der Tochter Franz I, späteren Herzogin von Savoyen die ihn an ihren Hof nach Turin zog, wo er 1570 auch starb. Seine Dramen erschienen bereits 1562 in Paris unter dem Titel Le théatre de Jacques Grévin. Er gehört zu den begabtesten Dramatikern der Zeit. Seine Lustspiele sind zwar nicht reich an Erfindung, aber gut gebaut, die Charakteristik ist nicht ohne Leben und die Sprache natürlich. Seiner Tragödie fehlt es auch nicht an bedeutenden Gedanken, worauf man so viel zu dieser Zeit hielt. Obwohl die Dichter schon darum meist auf Seiten der katholischen Partei standen, weil sich die Calvinisten zu ablehnend, ja feindlich gegen alle Kunst und weltliche Dichtung, besonders aber gegen das Theater verhielten, so war doch Grévin ein entschiedener Anhänger der calvinistischen Lehre und trat offen für diese ein, besonders in der heftigen mit Roche-Chandieu und Florent Chrétien gegen die Schmäh-

*) Tivier, Hist. de la litt. de France au moyen âge. Paris 1873 p. 480. Ebert, a. a. O. S. 120.

ſchrift Discours sur les misères du tems verfaßten Satire ſeines Lehrers Ronſard, was auch zu einem Bruche mit letzterem führte. Ueberhaupt war der calviniſtiſche Rigorismus gegen die Bühne kein Hinderniß, daß die Proteſtanten ſich ihrer oder doch der dramatiſchen Form zu Angriffen auf das Papſtthum bedienten. Beweis dafür ſind die Satires chrestiennes de la cuisine papale (1560) in denen die Comédie du pape malade enthalten iſt, die 1584 auch in einem Separatabdruck erſchien. Ebenſo gehört die ohne Jahreszahl erſchienene La comédie du marchand converti mit hierher.

Im Jahre 1558, in welchem er ſtarb, hatte Mellin de St. Gelais (geb. 1491 zu Augoulême), einer der unterrichtetſten Männer der Zeit, die Sofonisba des Triſſino überſetzt, welche im nächſten Jahre zu Blois vor Heinrich II zur Aufführung kam und im Druck erſchien. Sie iſt bis auf die Chöre in Proſa.

Auch die Brüder Jean und Jacques de la Taille*) gehören, obſchon Anhänger der calviniſtiſchen Lehre, beſonders der erſte, zu den bedeutenderen dramatiſchen Dichtern der Zeit. Sie entſtammten einer angeſehenen Familie zu Bondarais und waren einander in inniger Liebe verbunden. Der ältere, Jean, 1540 geboren, ſtudierte die Rechte zu Paris und Orleans, widmete ſich aber bald ausſchließlich der Poeſie. Doch nahm er an den Kämpfen ſeiner Glaubensgenoſſen theil, wobei er ſich die Gunſt Heinrich's von Navarra erwarb. Sein hauptſächlichſtes Werk iſt die Tragödie Saul, le furieux, welches 1562 mit einer Abhandlung über die tragiſche Kunſt im Druck erſchien. Erſt 1573 folgte noch ein andres bibliſches Drama: La famine ou les Gabaonites. Auch überſetzte er zwei Arioſto'ſche Luſtſpiele unter den Titeln Les corrivaux und Le nécromant für die Bühne in Proſa. Er ſtarb 1608. Viel früher, im Jahre 1562 wurde ſein jüngerer 1542 geborener Bruder Jacques, von der Peſt hingerafft. Seine drei Tragödien Daïre, Alexandre und Achille ſind bei allem Talent mit der Unreife ſeines jugendlichen Alters behaftet.

Erſt jetzt und hierdurch im Gegenſatz zu faſt allen andern dramatiſchen Dichtern der Zeit, welche ſich faſt durchgehend im jugendlichſten Alter auf der Bühne verſuchten, traten die obenerwähnten beiden Mitglieder des franzöſiſchen Siebengeſtirns mit dramatiſchen Werken her-

*) Tivier, a. a. O. S. 10. — Ebert, a. a. O. S. 134.

vor. Zunächſt der 1528 zu Nogent le Rotrou geborene Remy Belleau. Er hatte eine gelehrte Bildung empfangen und bereiſte dann im Gefolge des Marquis d'Elbeuf Italien. Später zeichnete er ſich durch verſchiedene Dichtungen aus, zu denen die Comédie: La reconnue gehört, welche Gebrüder Parfait, die eine Inhaltsangabe derſelben darbieten, in das Jahr 1563 oder 64 ſetzen. Ein Druck liegt erſt von 1588 vor. Auch einige Bergeries gehören ihm an, die zu dieſer Zeit ſchon mehrfach hervortreten. Vielleicht, daß auch ſie es geweſen ſind, die ihm von Ronſard den Namen eines Malers der Natur eingetragen haben, obſchon er darin wenig mehr als ein kalter Nachahmer der Italiener iſt. Er ſtarb 1577 zu Paris.

Antoine de Baïf, der zweite jener pleïadiſchen Dichter, wurde 1532 als der natürliche Sohn des gelehrten franzöſiſchen Diplomaten Lazare de Baïf, den wir als Ueberſetzer ſchon kennen lernten und der längere Zeit als franzöſiſcher Geſandter in Venedig lebte, von einer Venetianerin daſelbſt geboren. Mit großer Sorgfalt erzogen, ein Mitſchüler Ronſard's, that er ſich bald als lyriſcher Dichter hervor. Doch wird ihm der Vorwurf gemacht, die franzöſiſche Sprache durch fremdartige Einmiſchungen geſchädigt zu haben. Auch wird ihm der freilich erfolgloſe Verſuch beigemeſſen, die lateiniſchen Maße auf letztere anzuwenden. Obſchon ein nur mittelmäßiger Dichter, war er doch Mittelpunkt eines großen literariſchen Kreiſes. 1570 hatte ihm Karl IX. ein Patent zur Errichtung einer Academie der Poeſie und Muſik verliehen, die er auch wirklich ins Leben rief, ſo daß er als der erſte Begründer einer literariſchen Geſellſchaft in Frankreich angeſehen werden darf. Er ſtarb 1592 zu Paris. Als Dramatiker trat er zuerſt mit der Comédie: Le brave ou le taille-bras auf, einer freien Bearbeitung des Plautiniſchen Miles gloriosus. Ihr folgten die Bearbeitungen der Antigone des Sophokles und des Eunuchen des Terenz. Einige andere Ueberſetzungen blieben ungedruckt.

Einen gewiſſen Fortſchritt zeigen die Arbeiten des Robert Garnier,*) inſofern ſich dieſer ſchon etwas über den platten und dabei doch oft ſo geſchmacklos affektirten Ton ſeiner Vorgänger erhebt, einer freieren Lebensauffaſſung huldigt und ſich für ſeine Zeit einer größeren Klarheit, einer größeren Eleganz des ſprachlichen

*) Siehe über ihn Erſch und Gruber. — Biographies universelles. — Ebert. a. a. O. S. 142. — Tivier, a. a. O. S. 536.

Ausdrucks befleißigt. Er wurde 1534 zu La Ferté Bernard in der Provinz Maine geboren, ſtudierte zu Toulouſe die Rechte, trug hier bei den jeux floraux einen Preis davon, wurde ſpäter Gerichtsrath zu Mans und überſiedelte 1584 nach Paris, wo er zum Mitgliede des großen Rathes erhoben wurde. Er kehrte jedoch bald wieder nach Mans zurück, wo er 1590 ſtarb. 1568 war er mit ſeiner erſten Tragödie: Porcie hervorgetreten, bei der ihm Seneca als Muſter gedient,*) der ihm auch ſpäter Vorbild blieb. Schon der Titel: Porcie, tragédie française avec des choeurs, représentant les guerres civiles de Rome propre pour y voir dépeintes les calamités de ce temps beweiſt, daß der Dichter ein inneres Verhältniß zu ſeiner Zeit und ſeiner Dichtung hatte, was auch durch viele einzelne Zeitbeziehungen derſelben beſtätigt wird. Man kennt außer dieſer noch ſieben Tragödien von ihm, Hippolyte (1573), Cornélie (1574), Marc Antoine (1578), La troade (1579), Antigone (1580), Bradamante (1582) und Sedécie (1583), von denen den beiden letzteren weitaus der Vorzug gegeben wird. Auch Sedécie, wie Cornélie und Marc Antoine ſind von zeitbezüglichen Stellen erfüllt, faſt immer aber nur im Geiſte des monarchiſchen Prinzips, das mehr und mehr Wurzeln ſchlug. Daß für Garnier, wie für die meiſten tragiſchen Dichter der Zeit, Seneca Muſter war, beruht wohl mit darauf, daß damals nicht ſowohl Ariſtoteles wie Horaz, deſſen Ars poetica ſchon 1545 überſetzt worden war, und der von ihm beeinflußte Julius Cäſar Scaliger, deſſen Poetik 1561 in Lyon erſchien, die tragiſchen Lehrmeiſter waren. Doch entſprach Seneca den franzöſiſchen Dichtern auch aus innern Gründen. Sein rhetoriſches auf die Hervorbringung des Staunens und der Bewunderung gerichtetes Pathos mußte ſie ja beſonders anſprechen.

Garnier wurde zu ſeiner Zeit als der bedeutendſte dramatiſche Dichter ſeiner Nation geſchätzt. Sein Ruf war aber auch ins Ausland gedrungen. Thomas Kyd, der gefeierte Dichter der Spanish tragedy, hat das leider ſchwächſte Werk deſſelben, die Cornélie, ins Engliſche überſetzt und großes Lob damit eingeerntet. Man hat in Garnier eine größere Verwandtſchaft mit Corneille finden wollen, als

*) Ganze Stellen derſelben ſind der Octavia entnommen, die freilich nur fälſchlicher Weiſe dem Seneca beigemeſſen worden iſt.

in irgend einem der dieſem vorausgegangenen Dramatiker. Jedenfalls hat er es gleich dieſem geliebt, Stoffe zu wählen, in denen ſich ein edles Pathos in glänzender Weiſe entfalten läßt. Bemerkenswerth dafür iſt, daß er zuerſt einen romantiſchen, dem Arioſt entnommenen Stoff in ſeinem Bradamante behandelte. Er nannte ihn eine Tragikomödie; und da er ohne Chöre war, ſo empfahl er „Entremets" zwiſchen die Akte zu legen, um nicht das in unmittelbarer Folge zu bringen, was ſeiner Natur nach einigen Zeitabſtand fordert. Während der Bradamante poetiſcher wirkt als diejenigen ſeiner Stücke, welche der griechiſchen Mythe und römiſchen Geſchichte entnommene Stoffe behandeln, zeigt ſich in Sedécie ou les Juives ein energiſcheres Streben nach Charakterzeichnung, beſonders in den Figuren des Nebucadnezar und des Amital. Auch hält Garnier in ſeinen Tragödien zum erſten Mal an dem von Ronſard geforderten regelmäßigen Wechſel von männlichen und weiblichen Reimen feſt, was von ihm an dann feſtſtehend wurde, leider aber auch an der Abgeſchloſſenheit des einzelnen Verſes und an der gleichmäßigen Cäſur des Halbverſes, was dem dramatiſchen Ausdruck eine neue hemmende Feſſel auferlegte. Seine Dramen erſchienen einzeln von 1568–1580, in dieſem Jahre auch geſammelt unter dem Titel: Tragédies de R. Garnier.*)

Die Stücke der vorbenannten Dichter ſind anfänglich wohl nur in den Collèges de Reims, Boncour, Coqueret, Beauvais, dann und wann auch bei Hofe, und ſpäter vielleicht ſogar auf den Theatern der Provinz geſpielt worden. Daß ſie alle von den Paſſionsbrüdern oder auf deren Theater damals zur Aufführung gebracht worden wären, iſt nirgend dargethan und auch zu bezweifeln, da nach der Histoire universelle des théatres die Paſſionsbrüder wiederholt um die Erlaubniß einkamen, die alten Mirakelſpiele wieder aufnehmen zu dürfen, die ihnen auch, wenn ſchon nur vorübergehend 1559 von Carl IX. gewährt worden ſein ſoll. 1572 begegnet man dagegen einem Geſuche der Geiſtlichkeit bei dem Gerichtshof, den Schauſpielern nicht mehr geſtatten zu wollen, vor der Vesper zu ſpielen. Daß dieſes Geſuch eine Beſchränkung enthielt, geht aus dem Widerſtande hervor, welchen die Paſſionsbrüder dagegen erhoben. Die Beſchränkung erklärt

*) Die Ausgabe von 1582 iſt aber die erſte vollſtändige; bis zum Jahre 1619 zählt Brunet 30 Geſammtausgaben.

ſich nur aus dem damaligen Zuſtande der Bühne, welcher die Darſtellung bei künſtlicher Beleuchtung erſchweren mochte, zumal die techniſchen Hülfsmittel dafür noch nicht entwickelt waren. Auch erlangten die Paſſionsbrüder 1577 die Erlaubniß wieder zu den bisher üblichen Stunden, das iſt Nachmittags, ſpielen zu dürfen; aber nur unter der ausdrücklichen Bedingung, daß ſie für jede Unordnung, welche ihre Spiele etwa herbeiführen ſollten, zu haften hätten. Das Alles weiſt nicht auf eine Hebung ihres Repertoires und ihrer Kunſt hin. Ja 1584 ſcheinen ſie ſo weit herunter gekommen zu ſein, daß ſie von einzelnen Truppen der Provinz überflügelt waren und es für zweckmäßig hielten, ihr Theater an eine derſelben zu verpachten. Das hängt mit dem Erſcheinen italieniſcher Schauſpielergeſellſchaften in Frankreich und Paris zuſammen, denn nicht ſowohl den Dramen der Gelehrten, ſondern dieſen Geſellſchaften, iſt der Aufſchwung zuzuſchreiben, welchen die Schauſpielkunſt zu dieſer Zeit genommen haben muß.

Ich habe bereits erzählt, daß ſchon im Jahre 1533 die Kaufmannſchaft Lyon's zu den Empfangsfeierlichkeiten, die man der Katharina von Medicis bereitete, auch eine Geſellſchaft italieniſcher Schauſpieler berufen hatte. 1570 ward zuerſt einer derartigen Geſellſchaft unter dem Director Ganaſſa in Paris gedacht. Es ſcheint jedoch, daß ſie ſchon mehrere Jahre in den Provinzen Frankreichs herumgezogen war. 1577 wurde dann die berühmte Geſellſchaft der Geloſi von Heinrich III. aus Venedig nach Blois berufen. Da ſie, von hugenottiſchen Kriegsleuten aufgehalten, aber zu ſpät daſelbſt eintraf, erhielt ſie Erlaubniß in Paris ſpielen zu dürfen. Es wurde ihr zu dieſem Zweck das Hôtel du petit Bourbon angewieſen, in welchem ſie am 19 Mai d. J. ihre Vorſtellungen, die damals noch nicht blos die Commedia dell'arte, ſondern alle Gattungen des Dramas umfaßten, eröffnete. Ihr Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Zunächſt ſuchten die Paſſionsbrüder ſich dieſer gefährlichen Concurrenz zu entledigen, die nicht nur die Schwäche ihrer Leiſtungen, ſondern auch das völlig Unzeitgemäße, das die Entwicklung der Schauſpielkunſt und des Theaters geradezu Hemmende des ihnen ertheilten Privilegs ins volle Licht ſtellen mußte.

In der That gelang es ihnen auch, die Italiener im folgenden Jahre zur Rückkehr nach Italien zu nöthigen, wo dieſe vielleicht noch überdies eingegangene Verpflichtungen zu erfüllen hatten. Es ſcheint

aber, daß nun auch von Seiten franzöſiſcher Truppen Verſuche gemacht wurden, das Privileg der Paſſionsbrüder zu durchbrechen oder doch zu umgehen. Um 1584 miethete eine ſolche Truppe das Hôtel Clugny in der Rue Mathurin und eröffnete darin, ohne weiter zu fragen, ihre Vorſtellungen. Natürlich wurden dieſelben aber (durch Verordnung vom 6. Octbr. d. J.) bald wieder aufgehoben. Dafür erſchien zu dieſer Zeit eine neue italieniſche Geſellſchaft (unter Fabrizio di Fornaris). Da auch ſie im Hotel Clugny geſpielt haben ſoll, ſo iſt es immerhin möglich, daß die Berichterſtatter, welche von jener franzöſiſchen Geſellſchaft ſprechen, nur dieſe italieniſche gemeint haben, welche den Vorſtellungen der Paſſionsbrüder ebenfalls wieder weichen mußte. Daß aber in dieſem Jahre auch eine franzöſiſche Truppe in Paris auftauchte, geht hinlänglich daraus hervor, daß die Paſſionsbrüder gerade zu dieſer Zeit ihr Theater an eine ſolche verpachteten. Die kriegeriſchen Unruhen, welche die Jahre 1588—93 erfüllten und denen 1588 auch eine neue in Paris erſchienene italieniſche Geſellſchaft wieder weichen mußte, unterbrachen aber nur zu oft dieſe Vorſtellungen. Erſt mit dem Regierungsantritte Heinrich IV. begann für die Entwicklung des Theaters eine günſtigere Zeit.

In den religiöſen Kämpfen des 16. Jahrhunderts war ſowohl das Freiheitsgefühl des aufſtrebenden Bürgerthums, wie der Trotz eines widerſetzigen Adels gebrochen worden. Nur das Königthum ging neu geſtärkt aus ihnen hervor, zumal die Nation nur noch in dieſer Stärkung einen Schutz gegen die Wiederkehr ähnlicher Zuſtände finden zu können glaubte. Den Abſolutismus der Monarchie mehr und mehr zu befeſtigen, die Centraliſation des geiſtigen Lebens immer energiſcher durchzuführen, das war die Aufgabe, welche dem von keinem Vorurtheile religiöſer Meinungen, ſondern einzig von dem Intereſſe des Staats beſtimmten Heinrich IV. geſtellt war. Er nahm dieſe Aufgabe in einem wohlwollenden Sinne auf, indem er vor Allem die Gleichberechtigung der verſchiedenen Confeſſionen (durch das Edict von Nantes) ſicher zu ſtellen und den zerrütteten Wohlſtand des Reichs, die Steuerkraft und die Finanzen des Staats wieder zu heben ſuchte. Feſt und beharrlich in Jedem, was ihm zur Durchführung ſeiner Pläne nothwendig erſchien, übte er in allem Übrigen wohlwollende Duldung und Milde. Obſchon er für das Theater keine perſönlichen Neigungen hatte und ſich höchſtens an den Poſſenreißereien der Komiker erfreute,

hat er gleichwohl zur Hebung desſelben viel beigetragen. Die Verhältniſſe drängten dazu. Wenn es wahr iſt, daß wie Lotheiſſen ſagt*) die Dichter der Satire Ménippée Heinrichs IV. beſte Bundesgenoſſen bei der Beruhigung der fanatiſch erregten Parteien waren, ſo mußten ihm unſtreitig auch die Theater ähnliche Dienſte zu leiſten im Stande ſein. Dieſe günſtige Lage wurde denn nun von einer der Schauſpielergeſellſchaften, welche im Lande herumzogen, benutzt, indem ſie im Jahre 1596 die Freiheiten in Anſpruch nahm, welche der Kaufmannſchaft von Paris während der Jahrmärkte (Foires) von Alters her zuſtanden und die Aufhebung aller Privilegien während derſelben einſchloſſen. Sie hatte ſich hierauf berufend ein eignes Theater im Quartier du Marais du Temple im Hôtel d'Argent erbauen laſſen, in welchem ſie während der Märkte von St. Germain zu ſpielen beabſichtigte, wahrſcheinlich mit dem heimlichen Hintergedanken das Privileg der Paſſionsbrüder endlich ganz zu durchbrechen. Das führte natürlich mit dieſen zu Conflicten, welche jedoch unter dem Einfluſſe der Parteinahme der Pariſer Bevölkerung für die ungleich geſchickteren fremden Schauſpieler zu Gunſten der letzteren entſchieden wurden. Doch ward ihnen ſpäter (1610) die Verpflichtung auferlegt, an die Schauſpieler des Hôtel de Bourgogne für jeden Tag, an welchem ſie ſpielten drei Livres tournois Entſchädigung zu zahlen. Letztere hielten ſich aber durch dieſe Concurrenz noch immer für ſo benachtheiligt, daß ſie anfangs ſogar aufs Neue um die Erlaubniß einkamen, die alten kirchlichen Spiele wieder aufnehmen zu dürfen, was ihnen jedoch nicht gewährt wurde. Beweis genug, daß ſie in den neuen Spielen mit den fremden Schauſpielern zur Zeit noch nicht wetteifern konnten, vielleicht noch gar nicht dafür ausgebildet waren und ſich noch immer mit den alten Farcen oder mit Stücken behalfen, in denen romanhafte oder auch hiſtoriſche Stoffe in einer an die alten Mirakelſpiele ſich anlehnenden Weiſe behandelt waren; doch ſcheinen damals auch Schäferſpiele von ihnen dargeſtellt worden zu ſein.

Im Jahre 1600, in welchem die fremden Schauſpieler ihr neues Theater eröffneten, veranlaßte die Vermählung des Königs mit Maria de Medicis aufs Neue die Berufung einer italieniſchen Schauſpielergeſellſchaft. Es war wieder die Compagnia dei Gelosi unter Flaminio

*) A. a. O. I. 34.

Scala. Die Passionsbrüder trafen mit ihnen ein Uebereinkommen, nach welchem sie abwechselnd auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne spielten. Nach vier Jahren brach diese Gesellschaft aber wieder nach Italien auf; aus Gründen, die ich später noch zu berühren haben werde. Der plötzliche Tod ihrer gefeiertsten Darstellerin, Isabella Andreini, gab wie wir schon wissen, den traurigen Anlaß zu ihrer Zersplitterung.

Der Einfluß der italienischen Schauspieler auf die Entwicklung des französischen Dramas, würde trotz der mannichfachen Unterbrechungen und der kurzen Dauer ihres Verweilens noch in ungleich stärkerem Maße hervorgetreten sein, wenn diese Entwicklung durch die furchtbaren religiösen Bürgerkriege nicht überhaupt völlig gehemmt worden wäre. Doch lassen sich die seit dem ersten Auftreten der Italiener in Paris erschienenen Uebersetzungen italienischer Dramen, insbesondre die des Pierre de Larivey sicher auf sie zurückführen.

Pierre de Larivey (oder La Rivey, L'Arrivey), 1550 zu Troyes geboren, ist nach den Erhebungen Sainte Beuve's (a. a. O.) wahrscheinlich italienischen Ursprungs, insofern ein Zeitgenosse von ihm, Grosley, der Verfasser einer Geschichte der Stadt Troyes ebenfalls eines Pierre de l'Arrivey gedenkt, welcher Domherr von St. Etienne daselbst war, und der bekannten Buchdruckerfamilie Giunti in Florenz und Venedig entstammte, diesen Namen aber ins Französische übertragen und in l'Arrivey verwandelt hatte. Pierre Larivey gab im Jahre 1579 in Paris die Uebertragungen von sechs italienischen Lustspielen unter dem Titel: Les comédies facétieuses de Pierre de la Rivey, Champenais, à l'imitation des anciens Grecs et Latins et modernes Italiens heraus, von denen Le laquais dem Ragazzo des Lod. Dolce, La veuve der Vedova des Florentiners Nic. Bonaparte, Les esprits der Aridosia des Lorenzino*) dei Medici, Le morfondu der Gelosia des Grazzini, Les jaloux den Gelosi des Gabbiani und Les écoliers der Zecca des Girolamo Razzi nachgebildet, in der Hauptsache aber nur, und zwar in Prosa, übersetzt sind, da sich die Aenderungen fast blos auf die Verlegung der Scene nach Frankreich, auf Abschwächung verschiedener cynischer Stellen und auf Kürzung der Frauenrollen beschränken, die damals in Frankreich noch von Männern dargestellt wurden. Das

*) Daher nicht wie Larivey in dem Vorwort zu seinen Werken und hiernach neuerdings Lotheissen sagt: der Vater Leo's X.

letzte, wie auch eine Stelle in der an den Dichter François d'Amboise gerichteten Widmung beweist, daß diese Stücke für die Darstellung geschrieben waren. Wenn sie auch nicht, wie man wohl gesagt hat, die ersten französischen Lustspiele in Prosa, noch wie Larivey selbst glaubte, die ersten Prosaübersetzungen ausländischer Lustspiele waren, welche man darstellte, so haben sie doch fast alles überboten, was das französische Lustspiel bis dahin hervorgebracht hatte. Dies wird dadurch bestätigt, daß sie trotz der Ungunst der Zeit 1601 bereits in dritter Auflage erschienen. Auch fuhr der Dichter in diesen Uebersetzungen fort, nur daß es lange nicht zur Herausgabe kam. Erst 1611 ließ er von noch sechs andern übersetzten Lustspielen, die folgenden drei wieder drucken: La Constance nach der Costanza des Razzi, La fidèle nach der Fedela des Pasquaglio und Les tromperies nach den Inganni des Secchi. Sie erschienen in Troyes.

Die Art, wie Larivey es rechtfertigt, diese Lustspiele in Prosa geschrieben zu haben, beweist zugleich, daß es von ihm mit vollem Bewußtsein zu Gunsten einer größeren Natürlichkeit geschah. Im Uebrigen stützt er sich auf das Beispiel Bibbiena's, Machiavelli's und Aretin's. Da man den Einfluß Larivey's bis auf Molière und Regnard ausgedehnt hat, die doch wohl ebenso gut aus den italienischen Quellen selbst geschöpft haben könnten, so wird es wohl nicht zu kühn sein, es auch für möglich zu halten, daß er auf die Lustspiele Lelover's, Chappuy's, seines Freundes François d'Amboise*), des Jerome d'Avost (les deux courtisanes 1584), Odet de Tournebu's (Les contens 1584) auf die Reconnue (1585) des Belleau, die Ecoliers (1589) des François Perrin, die Deguisés (1594) des Jean Godard von Einfluß gewesen sei.

Es war aber nicht der einzige Einfluß, den das französische Drama damals von Italien empfing. Kaum minder wichtig war die Uebersetzung des Tasso'schen Aminta, zuerst 1583, von Henriette de Clèves, Tochter des Herzogs von Cleve und Gemahlin des Lodovico Gonzaga, der 1584 eine andre von Pierre de Brach, 1591 die von La Brosse und 1596 die von Guill. Beliard folgten, für die Ent-

*) Er schrieb außer dem Lustspiele Les néapolitaines (1583) noch drei ungedruckte Tragödien und vier ungedruckte Komödien. Auch hielt man ihn für den Herausgeber der Werke Abélard's v. J. 1616.

wicklung des Schäferspiels, dessen erstes Erscheinen in Frankreich sich bis zum Jahre 1563 zurückverfolgen läßt. Erst jetzt scheint es aber bei Hofe und bei dem hohen Adel entschiedener in Aufnahme gekommen zu sein. Zu voller Blüthe gelangte es jedenfalls erst im Anfang des nächsten Jahrhunderts unter dem Einflusse des preciösen Tons, welcher vom Hôtel de Rambouillet ausgehend in der feineren Gesellschaft Mode wurde, und des hierdurch mit bedingten Erfolgs von Urfé's Moderoman Astrée. Doch waren die Bergeries wahrscheinlich schon früher von der Bühne der Passionsbrüder aufgenommen worden, da eines ihrer Mitglieder Jacques de Fonteny, Confrère de la Passion, von 1578—87 mit verschiedenen Stücken dieser Art hervortrat (La chaste bergère, le beau pasteur, la Galatée divinement delivrée). Auch ist es zweifellos, daß die italienischen Schauspieler in Paris neben der Commedia dell'Arte vorzugsweise in den Pastoralen, insbesondere dem Aminta, excellirten.

Verhältnißmäßig selten hat man dagegen noch in dieser ganzen Periode dramatischen Bearbeitungen romantischer Stoffe zu begegnen. Außer Garnier's Bradamante sind hier nur noch die Lucille des Le Jars (1576) die Uebersetzung von Giraldi's Orbecche von Edouard du Monin unter dem Titel Orbec et Oronte (1584), eine dem Ariosto entnommene Tragödie Isabelle des Nicolas de Montreux (1595), ein Gegenstand, der auch schon 1576 von Mathieu de Laval bearbeitet worden war, sowie eine ungedruckte Tragödie Romeo et Juliette von Chateauvieux hier zu nennen. Das letztgenannte Stück führt mich noch auf ein anderes dem Shakespeare verwandtes, den Stoff von Maß für Maß, daher auch den von Giraldi's Epitia behandelndes Drama, die Philanire des Claude Rouillet, welche 1563 erschien, 1577 aber neu aufgelegt wurde. Ebert glaubt jedoch nicht, daß Rouillet's Quelle Giraldi's Hecatomiti sei, da diese erst 1565 herauskamen, vielmehr sei diese Erzählung nach Dunlop's Geschichte der Prosadichtungen bereits im 15. Jahrhundert in Frankreich bekannt gewesen. Giraldi würde sie demnach nicht erfunden, sondern sie wahrscheinlich selbst erst durch französische Ueberlieferung erhalten haben.

Häufiger ist eine andere Gattung von Stücken vertreten, in der sich wenigstens theilweise ein nationaler Zug offenbart, der ja schon in den Sotties vorherrschte und auch wieder später so entschieden im französischen Drama hervortreten sollte, die unmittelbare tendenziöse

Beziehung auf ſociale oder politiſche Ereigniſſe der Zeit, ich meine diejenigen Stücke, welche unmittelbar der Zeitgeſchichte entnommene Stoffe behandeln. Als erſtes Stück dieſer Art darf bis jetzt die Tragikomödie L'homme justifie par la foi von Henri de Barran (1554) angeſehen werden. Erſt 1574 tritt ein neues aber um ſo auffälligeres Beiſpiel davon hervor: La tragédie de feu Gaspar de Coligny, das demnach ein Ereigniß behandelte, das nur zwei Jahre früher ſtattgefunden hatte. Ihm folgte die ihrem Stoffe nach etwas weiter zurückliegende Histoire tragique de la Pucelle de Dom Remi von Jean Barnet; 1588 Le petit rosaire des ornements mondaines von Philippe Basquier, welche den Kampf des Herzogs von Parma mit den niederländiſchen „Ketzern" in allegoriſcher, an die ſpaniſchen Autos anklingender Form behandelte; 1589 La double tragédie du duc et du cardinal de Guise, welche in Blois, alſo wahrſcheinlich bei Hofe, am 23. und 24. December 1588 zur Aufführung kam. 1607 erſchien auch von Pierre Matthieu wieder eine Guiſiade und Le triomphe de la ligue. Louis Léger's Chilperic de France, second du nom, gehört in ſofern hierher, als ſich unter dem alten Stoff ein Angriff auf Heinrich III. verbarg, und der Verfaſſer, der ihn als einer der Vorſteher (régent) des Collège des Capettes 1594 daſelbſt hatte zur Aufführung bringen laſſen, dafür in Haft genommen ward. Wie frei man in der Ergreifung zeitgenöſſiſcher Stoffe im Uebrigen dachte, beweiſt auch das 1605 zur Aufführung gekommene und vielfach wiederholte Trauerſpiel l'Ecossaise des Antoine de Monchretien, eines Zeitgenoſſen Hardy's, welches den Tod der Maria Stuart behandelte, inſofern es der Dichter dem Sohne derſelben, Jacob I., gewidmet hat; noch mehr aber Billard de Courgenay's Mort de Henri IV., welcher 1610 vor ſeiner Wittwe Maria de Medici's aufgeführt wurde. Ihnen reihte ſich 1617 Guillards La mort du maréchal d'Ancre an. Beide waren alſo ganz unmittelbar unter dem Eindruck der Ereigniſſe geſchrieben. Auch die bereits früher hervorgetretenen Stücke in türkiſchem Coſtüm verdanken ihre Entſtehung dieſen Beziehungen zur Zeitgeſchichte. Die in Folge einer Intrigue der Sultanin Roxalane vollzogene Hinrichtung Muſtapha's, des älteſten Sohnes des damals noch lebenden Sultans Soliman, gab die Veranlaſſung zu Gabriel Bonin's oder Bounin's Soltane welche im Jahre 1560 vor Catharina de Medicis zur Aufführung kam und im folgenden Jahre im Drucke erſchien.

Wie alle von den gelehrten Dichter ausgehenden ernſten Dramen ſind auch dieſe faſt durchgehend nach den Vorbildern der Alten, meiſt des Seneca, verfaßt und nicht ſelten mit Chören verſehen. Die Einheit der Zeit und des Orts iſt nicht principiell feſtgehalten, wohl aber faſt immer im dunklen Nachahmungseifer zu wahren geſucht. Doch glaubte man ſich gelegentlich der Beobachtung derſelben auch entbinden zu können. Möglich, daß dies zur Unterſcheidung von Tragödien und Tragicomödien führte; denn keineswegs verſtand man unter letzteren nur Tragödien mit komiſchen Beimiſchungen oder Tragödien mit glücklichem Ausgang. Ein durchgreifender Unterſchied zwiſchen beiden läßt ſich überhaupt von den mit dieſen Namen unterſchiedenen Stücken nicht ableiten, da man zu jener Zeit die verſchiedenen Bezeichnungen des Dramas höchſt willkürlich anwendete. Doch wird es wohl am richtigſten ſein mit Ebert unter der Tragicomödie das ernſte Drama freieren Stils zu verſtehen.

Ein Hauptübelſtand für die von den Gelehrten ausgehende Entwicklung des neuen Dramas war, daß man die dafür aufgeſtellten Regeln zu äußerlich auffaßte, ohne ſie in einen inneren lebendigen Zuſammenhang mit einander zu bringen, und dabei faſt das ganze Gewicht auf die Behandlung der Sprache und des Verſes legte. Auch die Fortſchritte, welche die Ausbildung der Sprache zu Anfang des 17. Jahrhunderts machte, wurden für das Drama unmittelbar nur wenig förderlich. Denn die Verdienſte Balzac's, welcher der Proſa Würde, Abrundung und harmoniſchen Wohlklang gab, und Voiture's, welcher die Leichtigkeit und gefällige Anmuth des ſcherzhaften Plaudertons lehrte, fielen zunächſt weniger dafür in Betracht, als die peinlichen Vorſchriften, welche Malherbe für die Behandlung des Verſes aufſtellte, und welche dem Geiſt des Dramatiſchen völlig zuwiderliefen. Er ächtete alle poetiſchen Licenzen und Inverſionen. Er verlangte, daß die metriſche Sprache der Proſa ſo nahe wie möglich kommen, jeder Vers ein für ſich abgeſchloſſenes Ganze bilden und ebenſo richtig für das Auge als für das Ohr erſcheinen ſolle. Es half nichts, daß d'Aubigné und Régnier ſich dieſer Feſſelung des Geiſtes durch die Form widerſetzten, ſie unterlagen der Richtung der Zeit.

Es war unter dieſen Umſtänden immerhin wohlthätig, daß die Volksbühne, nachdem ſie ſich des neuen Dramas bemächtigt hatte, dasſelbe zum Zwecke größerer theatraliſcher Wirkung in einem freieren

Sinne zu behandeln begann und es sich dabei mehr angelegen sein ließ, dem Geschmack ihres Publikums nahe zu treten, als die Gelehrten zu befriedigen und ihren Regeln zu entsprechen.

Diese Bewegung ging aber keineswegs vom Theater der Passionsbrüder oder, wie man jetzt sagen muß, vom Theater des Hôtel de Bourgogne, sondern vom Theater du Marais aus, welches nicht nur wie es scheint ausgezeichnete Kräfte dafür vereinigte sondern auch einen Dichter gewonnen hatte, welcher an Fruchtbarkeit des Talents von keinem anderen dramatischen Dichter Frankreichs je übertroffen worden ist. Dieser Dichter war Alexandre Hardy*). Trotz seiner Berühmtheit kennt man von ihm weder Geburts- noch Todesjahr. Doch stammte er aus Paris, wo er, wie man glaubt, um 1560 (?) geboren ward. Es scheint, daß seine Erziehung, die eine gelehrte gewesen sein mag, früh unterbrochen und er durch die Noth des Lebens gezwungen wurde, sein außergewöhnliches Talent zu einer, wenn auch gewiß nur nothdürftigen Erwerbsquelle zu machen. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts stand er auf diese Weise im Solde irgend einer der im Lande herumziehenden Schauspielertruppen. Um 1600 aber erscheint er im Dienste des Theaters du Marais. Obschon er wesentlich zu dem Aufschwunge desselben beigetragen und unermüdlich in ganz beispielloser Weise dafür thätig gewesen ist, kann diese Stelle doch nur eine dürftige gewesen sein, da die Schauspielerin Beaupré klagt, daß Corneille den Schauspielern großen Abbruch gethan, insofern diese früher ein ganzes Theaterstück, das bisweilen in einer einzigen Nacht geschrieben werden mußte, für nur 3 Thaler erhalten hätten; Corneille sich dagegen ganz anders bezahlen lasse, so daß ihnen nur wenig Vortheil bleibe.

Die Fruchtbarkeit Hardy's war eine ganz außerordentliche. Nach einer Stelle im Vorwort zum I. Theile seines Theaters (1624) müßte man annehmen, daß er sei nedramatische Laufbahn im Jahre 1594 begonnen habe, doch ist die Erwähnung eine so beiläufige, daß man auf die Genauigkeit derselben wohl schwerlich wird rechnen können. Mir scheint, daß er entweder zu dieser Zeit noch viel jünger war, als das muthmaßliche Geburtsjahr (1560) ergeben würde, oder daß seine dramatische Carriere früher begann. In demselben Vorwort bekennt er sich

*) Siehe über ihn Parfait IV. 2. — Sainte Beuve, Tableau hist. et critique de la poésie française au 16. siècle I. S. 304. — Ebert, Entwicklungsgeschichte ꝛc. S. 185.

ſelbſt zu 500, an einer andern Stelle ſogar zu 600 Stücken, doch war ſeine dramatiſche Produktivität damals noch nicht völlig beſchloſſen. Einzelne Geſchichtsſchreiber geben die Zahl ſeiner dramatiſchen Werke auf 600, andere wohl übertreibend auf 800, einige ſogar auf 1200 an. Ich halte die erſte Zahl für die wahrſcheinlichere, da Hardy ſpäteſtens 1632 geſtorben ſein muß.*) Auch ſo erſcheint ſeine Thätigkeit als eine ganz eminente, beſonders wenn man berückſichtigt, daß ſeine Stücke alle in gereimten Verſen geſchrieben ſind und ſoweit man ſie kennt, für ſeine Zeit und als bloße Bühnenſtücke ſich auf einer gewiſſen Höhe halten. Wie geringſchätzig man heute über ſie auch urtheilen mag, damals erregten ſie große Bewunderung. Ohne ihn mit Goldoni im Uebrigen vergleichen zu wollen, hat er doch darin eine ähnliche Bedeutung für das Theater ſeiner Nation gehabt, daß er die Volksbühne aus einem Zuſtande der Verſunkenheit erhob und ihr, ganz allein, ein entſprechendes Repertoire für die Dauer eines ganzen Menſchenalters ſchuf. Hardy hat, nachdem die Drucker ſich unbefugt der Herausgabe ſeiner Dramen zu bemächtigen anfingen, von 1624—28 eine Auswahl derſelben in 6 Theilen herausgegeben. Sie umfaßt im Ganzen 41 Dramen (worunter auch 6 Paſtoralen), von denen das früheſte Les chastes et loyales amours de Théagène et de Cariclée (1601) nach dem Roman des Heliodor allein aus 8 Dramen beſteht, was darauf hinweiſt, wie ſehr bei ihm das epiſche Element des Begebenheitlichen wieder bevorzugt iſt. Die ſpäteſten Stücke der Sammlung ſind Phraates ou les vrais amants und Le triomphe d'amour aus dem Jahre 1623.**)

Es ſcheint, daß Hardy der erſte Dramatiker war, bei welchem der ſpaniſche Einfluß auf das franzöſiſche Theater beſtimmter hervortritt. Dies iſt jedoch auch bei ihm, ſo weit es ſich heute beurtheilen läßt, nicht vor dem Jahre 1612 der Fall geweſen, in welchem ſeine Tragikomödie La force du sang, eines ſeiner beſten Stücke, zuerſt gegeben worden iſt. Es behandelt den Stoff der gleichnamigen Cervantes'ſchen Novelle. Auch die Tragikomödien Felismène (1613), La belle Egyptienne (1615), Lucrèce ou l'adultère punie (1617), Frégonde (1621) ſind dem Spaniſchen nachgebildet.

*) In dieſem Jahre iſt nämlich von ſeiner Wittwe die Rede.

**) Bei Parfait IV. p. 20. findet ſich ein chronologiſches Verzeichniß der in jenen ſechs Bänden enthaltenen Stücke.

Spaniſcher Einfluß zeigt ſich auf dramatiſchem Gebiete zuerſt in den Ueberſetzungen der ſpaniſchen Celestina. Mit dem Erſcheinen des Cervantes und Lope de Vega's mußte er wachſen. Durch die Vermählung Ludwigs XIII. mit Anna von Oeſtreich kam der ſpaniſche Geſchmack ſogar längere Zeit in die Mode, zumal er auch noch von Richelieu begünſtigt wurde. Doch hatte er immer mit dem italieniſchen Einfluß zu kämpfen, der durch Maria von Medicis, der Gemahlin Heinrichs IV., bei deren Ankunft in Frankreich ſich auch Rinuccini in ihrer Gefolge befand, und durch das Hôtel Rambouillet, wennſchon in ſehr verſchiedener Weiſe, zur Herrſchaft gebracht worden war.

Die Verletzung der Einheit von Ort und Zeit, ſowie die freie Behandlung der geſchlechtlichen Liebe, deren man Hardy beſchuldigt, braucht er dem ſpaniſchen Drama aber nicht erſt entlehnt zu haben. Dies dürfte bei ihm wohl mehr mit dem mittelalterlichen Drama zuſammen hängen, an deſſen epiſcher Darſtellungsweiſe und zum Theil roher Naivetät die Volksbühne immer noch feſtgehalten hatte. Wenn er in einem ſeiner Stücke eine Courtiſane auf die Bühne bringt und ſie ihrem Gewerbe gemäß ſprechen läßt, wenn in einem andren eine Frau in offnem Ehebruch von ihrem Manne überraſcht wird, wenn in der Scedase zwei Mädchen faſt vor den Augen der Zuſchauer Gewalt erleiden, wenn die Liebhaber und Liebhaberinnen in ihren Liebkoſungen faſt bis an die letzte Grenze des Natürlichen gehen, ſo wird man dabei nicht blos zu berückſichtigen haben, daß Scenen dieſer Art nur nebenher laufen, ſondern auch, daß ſowohl Publikum wie Darſteller damals ausſchließlich aus Männern beſtanden. Im Wechſel der Scene iſt Hardy beſonders weit in den Amours de Théagène et de Cariclée, ſowie in der Elmire ou l'heurese bigamie (1615) gegangen, worin ſich die Geſchichte des Grafen Gleichen behandelt findet.

Wie vielen Ungereimtheiten und Geſchmackloſigkeiten, wie vieler Rohheit und Grauſamkeit, wie vieler Trivialität und Schwülſtigkeit man bei Hardy auch immer begegnet, eine gewiße dramatiſche Lebendigkeit, eine gewiſſe Kraft und Natürlichkeit wird man ihm für ſeine Zeit doch nicht abſprechen können. Wenn es vielen ſeiner Stücke auch an einem plan- und kunſtmäßigen Aufbau, an geſchloſſener Motivirung, an Concentration des Intereſſes fehlt, ſo verſtand er doch faſt immer die Theilnahme ſeiner Zuſchauer zu erregen und feſtzuhalten. Hardy ſelbſt wendet gegen die Angriffe ſeiner gelehrten Gegner ein, daß der äußere

Zwang, unter welchem seine vielen Arbeiten entstanden, ihn wegen der Unvollkommenheiten derselben wohl entschuldigen dürfte. „Nos champignons rimeurs — setzt er im Avertissement des III. Bandes seiner Dramen hinzu — trouvent étrange, qu' en des poëmes si laborieux et de si long étendue il se trouvent quelques rimes licentieuses ou forcées; mais lorsque ces vénérables censeurs auront pu mettre au jour cinq cens poëmes de ce genre, je crois qu' on y trouvera bien autrement à reprendre; non que la qualité ne soit icy préférable à la quantité, et que je fasse gloire du nombre, qui me déplaît: au contraire et à ma volonté, que telle abondance se pût restraindre dans les bornes de la perfection." Hardy hatte jedenfalls weniger Unrecht mit Selbstgefühl auf den Einfluß hinzuweisen, welchen er auf die Entwicklung der französischen Bühne ausgeübt hat, als diejenigen, welche ihm diesen Einfluß ganz absprechen wollen, da kein Geringerer als Corneille (in seinem Examen de Mélite) zugestehen konnte, daß er bei seinen ersten theatralischen Versuchen nichts als ein Wenig gesunden Sinn (un peu de sens commun) und die Muster Hardy's zu Führern gehabt.

Hardy's Stücke zerfallen in Tragödien, Tragicomödien und Schäferspiele (Borgeries). Auch er hat noch an der Gewohnheit festgehalten, die letztern in vierfüßigen gereimten Versen zu schreiben, wogegen jene in gemischten 5 und 6 füßigen Versen verfaßt sind. Auch bei ihm läßt sich der Unterschied zwischen Tragédie und Tragicomédie nicht durchgehend auf feste Merkmale zurückführen. Doch gehören den letzteren meist die romanhaften Stoffe an, die wohl auch die beliebteren waren. Der Roman beherrschte damals die Phantasie der vornehmen Welt. Dies theilte sich den übrigen Kreisen mit. Auch den historischen Stoffen mußte ein galanter Anstrich gegeben werden, damit sie allgemeiner gefallen konnten. Doch war es bei einem so großen Repertoire, wie demjenigen Hardy's, natürlich, daß er die ganze Stoffwelt der Mythologie, der Geschichte, der epischen Dichtung noch mit heranzog.

Lange vermochte keiner der zeitgenössischen Dichter, von denen Antoine de Montchrétien noch der bedeutendste ist, seinen Ruhm irgend zu trüben, endlich sollte aber doch sein gerade im Zenith stehende Stern vor neuen am dramatischen Himmel aufgehenden Gestirnen noch während seines Lebens erbleichen.

Schon das Erscheinen der Amours tragiques de Pyramus et

Thisbé des Théophile de Viau im Jahre 1617 bezeichnet einen ganz außerordentlichen Erfolg. Dies hing mit dem Umschwunge zusammen, welcher sich mit dem ersten Decennium des 17. Jahrhunderts in dem gesellschaftlichen Tone der Kreise des höheren Lebens vollzogen hatte. Trotz der von Italien kommenden Einflüsse hatten die Bürgerkriege, welche Frankreich so lange verheerten, die Sitten verwildert, den Geschmack vergröbert. Der Ton des gesellschaftlichen Lebens war ein überwiegend rauher geworden. Mit Heinrich IV., welcher die Gewohnheiten des Lagers an den Hof gebracht hatte, hörte dieser letztere auf, tonangebend zu sein. Selbst Maria von Medicis, obschon sie den italienischen Einfluß begünstigte, besaß nicht den Geist und die persönliche Feinheit, um hierin eine wesentliche Besserung herbeizuführen. Was aber weder sie, noch Anna von Oesterreich vermochte, das sollte einer jungen Dame von seltenem Adel des Geistes und Herzens gelingen, welche ihr Haus neben der Hofhaltung dieser Königinnen zu einem Hofe des guten Geschmacks und des guten Tones zu machen verstand.

Cathérine de Rambouillet war die Tochter des Jean de Vivonne, Marquis de Pisani, eines der reichsten und angesehensten französischen Cavaliere. Ihre Mutter entstammte dem alten römischen Geschlecht der Savelli. Edelstes italienisches Blut war demnach in ihr mit edelstem französischen gemischt, was ihrem fein gebildeten Geist, der sich an den Dichtungen Tasso's, Montemayor's und Malherbes geschult und berauscht hatte, die vorzüglichsten Eigenschaften beider Nationen verlieh. 1588 geboren, wurde sie im Jahre 1600 im Alter von nur 12 Jahren dem Marquis von Rambouillet, Charles d'Angennes, vermählt. Der am französischen Hofe herrschende Ton stieß sie bald in einem Grade ab, daß sie nach der 1607 erfolgten Geburt einer Tochter eine davon zurückbleibende Schwäche zum Anlaß nahm, ihn völlig zu meiden, und sich ganz auf ihre Häuslichkeit zurückzuziehen. Ihr Salon, in dem sie die ausgezeichnetsten Männer und Frauen der Hauptstadt zu versammeln und festzuhalten verstand, wurde sehr bald zum Mittelpunkte des geistigen Lebens und zum Ausgangspunkte eines neuen Geschmacks, einer neuen gesellschaftlichen Bildung, welche mit reizvoller, zwangloser Natürlichkeit der geselligen Unterhaltung geistiges Interesse, Feinheit der Empfindung und besonders eine hohe Achtung vor der Natur und Würde des Weibes verband.

Der Adel des Herzens und des Geistes war hier gleichberechtigt mit dem der Geburt. — Die Bedeutung dieses gesellschaftlichen Kreises, welcher allmählich gesetzgeberisch nicht nur in den Dingen des Geschmacks, sondern selbst der Literatur wurde, sollte sich noch steigern, nachdem die Marquise das von ihrem Vater ererbte Palais Pisani in der Rue Thomas du Louvre in einer den Zwecken dieser Gesellschaft entsprechenden Weise nach ihren Plänen hatte umbauen und nach ihrem Geschmacke einrichten lassen, was in der Zeit von 1610—1617 geschah.*) In diesem, allseitige Bewunderung erregenden Gebäude, welches nun den Namen des Hôtel de Rambouillet erhielt,**) und von dem das Fräulein von Scudéry in dem Roman Cyrus eine enthusiastische Schilderung gegeben, war jeden Mittwoch in den Mittagsstunden großer Empfang, was den vertraulicheren Umgang mit den bevorzugten Freunden des Hauses an den übrigen Tagen nicht ausschloß. Fast alle berühmten Namen der Hauptstadt waren vertreten. Selbst die Prinzen des königlichen Hauses, Condé und Conti, und Mademoiselle de Bourbon kamen, dem guten Geschmack und der lebenswürdigen Marquise zu huldigen, sowie der geistigen Anregungen der Conrart, Gombauld, Scudéry, Chapelain, Racan, Maynard, besonders aber Malherbe's theilhaftig zu werden, welcher den Mittelpunkt dieses Kreises bildete, zu dessen Zierden besonders noch Ménage, Balzac und Voiture gehörten, wie auch das Fräulein von Rabutin-Chantal, spätere Frau von Sevigny und die damals noch unverheirathete, durch ihre Erzählungen berühmte Gräfin von Lafayette.

So sehr dieser Kreis aber auch eine schöne Natürlichkeit und Klarheit in Leben, Sprache und Dichtung anstrebte, so wurde, wie dies der tonangebende Malherbe, noch mehr aber die enthusiastische Bewunderung der Schäfer-Dichtungen Tasso's, Guarinis, Montemayors schon erwarten läßt, doch auf die Form ein zu großes Gewicht gelegt, daher der Einfluß, welchen derselbe auf die Literatur jener Tage ausübte, auch mehr auf die Form des sprachlichen Ausdrucks, als auf den Inhalt

*) Siehe über die Marquise und das Hôtel de Rambouillet: Victor Cousin, La société française au 17. siècle. Paris 1858. — Tallément des Reaux Historiettes, 3. éd. Paris 1854. — P. L. Roederer, Memoire pour servir à l'histoire de la société polie en France. Paris 1835. — Lotheissen, a. a. O.

**) Das alte Hôtel de Rambouillet wurde von Richelieu angekauft und in das Palais Cardinal verwandelt, das später den Namen Palais royal erhielt.

gerichtet war und den eigenthümlichen Charakter derſelben mit fördern half, den Guizot in die Worte zuſammenfaßt, „daß trotz der Mannichfaltigkeit, welche ſie zeige, der Mangel an jeder wahren, tiefen Empfindung und an jener Inſpiration, welche unmittelbar aus der Wirklichkeit geſchöpft, ſich erſt in das Gebiet der Phantaſie erhebt, ehe ſie in die Verſe des Dichters übergeht, ihr charakteriſtiſches Merkmal ſei"*).

Für eine ſolche Dispoſition des Geiſtes lag nichts ſo nahe, als wenn auch ganz wider Willen, eine künſtliche und erkünſtelte Natürlichkeit an die Stelle der echten zu ſetzen und in einer geſuchten und verdunkelnden Bildlichkeit des Ausdrucks, in ein zierliches aber doch nur halb conventionelles, halb ſpitzfindiges Spiel mit Worten zu gerathen. Es kann daher auch nicht Wunder nehmen, daß eine Erſcheinung wie d'Urfé's Aſtrée von der 1610 der erſte Theil erſchien**) und welche eine Art Revolution in den Empfindungen und Anſchauungen der höheren Lebenskreiſe des ganzen gebildeten Europas herbeiführte, auch auf den Kreis des Hôtel de Rambouillet einen ganz berauſchenden Eindruck ausübte, noch daß ein Schriftſteller wie Marini, welcher 1615 von dem Italiener Concini, Marſchall d'Ancre, dem erklärten Günſtling der Königin Mutter, nach Paris berufen worden war und die Gunſt der Lage trefflich auszubeuten verſtand,***) auch von ihm mit Bewunderung aufgenommen wurde, ja daß Affectation und Prüderie allmählich, wenn auch in unmerklicher Weiſe in ihn eindrangen und den anfänglichen Ehrennamen der Précieux und Précieuſes endlich in einen

*) Guizot, Corneille et son temps. Paris 1853. S. 85.

**) 1616 folgte der zweite, 1620 der dritte, 1627 der vierte. Der fünfte Theil rührt von Balth. Baro, dem früheren Secretär d'Urfé's her, der ihn nach Aufzeichnungen dieſes letzteren ausführte. Baro, 1600 zu Valencia geb., 1650 geſt., hat auch eine ziemliche Zahl dramatiſcher Werke geſchrieben und wurde ſpäter Mitglied der Academie.

***) Gleich als Marini ſeinen erſten Beſuch bei Concini gemacht und dieſer ihm beim Abſchied geſagt hatte, ſich 500 Goldthaler bei ſeinem Schatzmeiſter auszahlen zu laſſen, ließ er ſich ſtatt ihrer 1000 geben. Teufel! ſagte Concini bei ſeiner nächſten Begegnung mit ihm, welch ein Neapolitaner ihr ſeid. Excellenz können ſich gratuliren, erwiderte Marini, daß ich nicht 3000 verlangt habe. Ich verſtehe das Franzöſiſche nicht. — Obwohl der Marſchall im nächſten Jahre ermordet wurde, wußte ſich Marini doch in der Gunſt der Königin Wittwe zu halten und kehrte erſt 1622 nach Italien zurück. Siehe über dieſe Verhältniſſe Chasles. Le Marino, sa vie et son influence in La France, l'Espagne et l'Italia. Paris 1877.

Spottnamen verwandelten, was freilich erſt unter dem Einfluß der kleineren Nebenkreiſe geſchah, welche den Ton des Hôtel Rambouillet nachahmten und ihn dabei übertreibend carrikirten. Der Marinismus, in dem ſpaniſcher und italieniſcher Geiſt ſich miſchte, kam raſch in Frankreich in Aufnahme, er wurde eine Sache der Mode, wie ihn ja Chapelain ausdrücklich in dem ſpaniſchen Dichter Gongora empfahl. Der Erfolg von Theophile's Pyrame et Thisbé beruht weſentlich mit auf ihm, da dieſer ihn hier zuerſt auf das franzöſiſche Drama übertrug.

Théophile de Viau wurde 1590 zu Clérac geboren. Einer alten Hugenottenfamilie angehörend, hoffte er ſein Glück in Paris bei Heinrich IV. zu machen und wurde von dieſem auch freundlich aufgenommen, doch bereitete die Ermordung desſelben dieſem ausſichtsreichen Verhältniſſe zu bald nur ein Ende, da Viau ſich Concini nicht anſchließen mochte. Er fand jedoch einen Rückhalt an dem lebensluſtigen Herzog Henry de Montmorency. Ein freundſchaftliches Verhältniß zu Balzac, mit dem er damals eine Reiſe nach den Niederlanden unternahm, hatte gleichfalls nur kurze Dauer. Nach Concini's Tode näherte er ſich wieder dem Hofe. Der freie antikirchliche Ton, den er in der Unterhaltung und in ſeinen Satiren anſchlug, zog ihn jedoch Verfolgungen zu, gegen die ſelbſt der Herzog ihn nicht immer zu ſchützen vermochte, ſo daß er im Jahre 1619, um ſich zu retten, ins Ausland fliehen und um ſpäter zurückkehren zu können, wie man behauptet, den calviniſtiſchen Glauben abſchwören mußte. (?) Im Hauſe Montmorency's hatte er auch den Dichter Jean Mairet kennen gelernt, mit dem ihn bald die engſte Freundſchaft verband. 1623 wurde er wegen einer Sammlung anſtößiger Gedichte, die unter dem Namen Le parnasse satirique*) du Sieur Théophile erſchienen war, von der ihm aber nur einige wenige Stücke angehörten, des Atheismus beſchuldigt, zum Feuertode verurtheilt, in effigie verbrannt, kurze Zeit ſpäter auch ſelber ergriffen und zwei Jahre gefangen gehalten. Seine Vertheidigungsſchriften hatten wenigſtens eine Milderung des Urtheilsſpruches zur Folge, der nun auf Verbannung lautete. Théophile's Geſundheit war aber erſchüttert, ſo daß er bereits im nächſten Jahre, 25. September 1626, im Palaſt ſeiner Schützers und Freundes, des Herzogs von Montmorency, ſtarb. Théophile war eine edle, freimüthige Natur, treu,

*) Sie erlebte mehr als zehn Auflagen.

kühn, furchtlos, phantasievoll und abenteuerlich. Er fiel der kirchlichen Reaction zum Opfer, der es auch gelang, das Bild dieses Mannes zu fälschen, der zu den interessantesten Persönlichkeiten der Zeit gehört.*)

Sein vorgenanntes Trauerspiel, welches wahrscheinlich 1617 zum ersten Male auf dem Theater du Marais gespielt wurde und vielleicht auf dieses die Aufmerksamkeit der vornehmen Welt zuerst hingelenkt hat, behandelt einen ähnlichen Stoff wie Shakespeare's Romeo und Julia, aber die große, in ihrer Heftigkeit sich selber verzehrende Leidenschaft des britischen Dichters erscheint hier ins schäferlich Schmachtende und Gekünstelte und dabei Platte herabgezogen. Dramatisch und selbst theatralisch ist dieses Stück in der That von geringerem Werth als die Hardy'schen Dramen, aber die Rohheit des Ausdrucks ist hier verschwunden, die Plattheit gemildert. Die Sprache strebt nach gewählter Feinheit und erreicht sie zum Theil. Die Empfindung ist, wenn auch gekünstelter, jedenfalls edler. Im Uebrigen erklärt sich der Erfolg**) dieser Dichtung nur aus der Moderichtung und der eigenthümlichen geistigen Atmosphäre der Zeit, denen sie entsprach und die sie in bestimmter Weise zum Ausdruck brachte.

Epochemachender noch war eine andere Erscheinung. Das Schäferdrama Les bergeries ou Arténice von dem Marquis de Racan (1618), welches, wie es den Schäfernamen der Marquise von Rambouillet trug, auch vorzugsweise die in ihrem Kreise herrschenden Anschauungen poetisch verherrlichen wollte und daher von diesem, dem Racan ja selbst angehörte, auch mächtig gefördert wurde.

Honoret de Bueil, Marquis de Racan***) wurde 1589 zu Schloß Roche-Racan in der Tourraine geboren. Er hatte zwar nicht studirt, die Bekanntschaft Malherbe's weckte jedoch das in ihm schlummernde poetische Talent, welches ihn in die literarische Laufbahn riß. Malherbe schätzte von seinen Schülern Maynard als denjenigen, welcher die meiste Durchbildung hatte, Racan aber als den, welchem die größere poetische Kraft innewohnte. Boileau stellte ihn als lyrischen Dichter sogar noch über Malherbe; auch gehörte er später zu den ersten Mitgliedern der Academie. Er starb 1670 zu Paris.

*) Siehe über ihn: Chasles, a. a. O.

**) Beauchamps giebt von 1621—56 fünf verschiedene Ausgaben an.

***) Parfait, a. a. O. IV. 309. — Tallemant des Reaux. Paris 1834. II. 127.

Trotz all ihrem Ruhm und all ihren Erfolgen*) hat die Bergerie des Racan nur einen jehr geringen dramatiſchen Werth und wenn man zu ihrer Zeit die Sprache als eine beſonders geſunde und angemeſſene rühmte, ſo beweiſt dies nur wie ſehr ſich die damalige gebildete Welt der Natur entfremdet hatte, womit nicht in Abrede geſtellt werden ſoll, daß dieſe Dichtung nicht auch Stellen von wahrer und tiefer Empfindung enthält.

Der Erfolg derſelben drängte ein ganzes Decennium die Tragödie in den Hintergrund und erſt durch den Cid wurde der in ihr herrſchende, durch die Romane Montemayor's und d'Urfé's in die Mode gebrachte Geſchmack von der Bühne wieder verſcheucht. Doch halte ich die Behauptung Eberts**) für zu weitgehend, daß ſeit ihrem Erſcheinen bis zu Mairet's Sophonisbe kein Trauerſpiel mehr geſpielt worden ſei, als ausnahmsweiſe Theophile's Pyrame et Thisbé und einige der älteren Tragödien Hardy's. Es iſt vielmehr mit Sicherheit anzunehmen, daß Hardy mindeſtens bis zum Jahre 1628 für die Bühne thätig blieb und ſeine Stücke auch noch nach ſeinem Tode geſpielt wurden, da es z. B. in der Comédie des Comédiens des Scudéry vom Jahre 1635 auf die Frage: „Quelles pièces avez-vous?“ heißt: „Toutes celles de feu Hardy.“ Auch würde Corneille ſich ſonſt ſchwerlich noch 1630 auf ihn als ſein Muſter berufen haben. Beauchamps und Gebrüder Parfait machen aber außerdem noch eine ziemliche Zahl in dieſe Zeit fallender Tragödien und Tragikomödien namhaft, unter deren Verfaſſern ſich die Namen Montchreſtien, Gelardon, Gibois, Bellone, Touſtain, Coſtignon, Mamefray, Mairet, Troterel, Borée, de la Croix, Rotrou, Auvray befinden.

Unter den Paſtoraldichtern des Zeitraums zeichnen ſich Mairet durch ſeine Silvie (1621) und Silvanire (1625), Gombauld durch ſeine Amaranthe (1625), De la Croix durch ſeine Climène (1628), Pichou durch Les folies de Cardenis (1629, nach Cervantes), Du Cros durch die Ueberſetzung des Bonarelli'ſchen Fillis de Scire (1629; auch Pichou lieferte 1630 eine Ueberſetzung davon, die viel Aufſehen

*) Beauchamps giebt von 1625 bis 1698 7 Ausgaben an. Auch ſagt er, daß Racan in der Artémice eine Dame aus Termes, Catherine Chabot, verherrlicht habe.

**) A. a. O. S. 199.

erregte), Rayſſiguier durch Les amours d'Astrée et de Céladon (1630) und Baro durch ſeine Cloris aus. Von ihnen allen kann hier aber nur Mairet eine kurze Betrachtung zu Theil werden.

Jean de Mairet oder Mayret*), einer alten, ſtreng katholiſchen Familie Weſtphalens entſtammend, wurde am 4. Januar 1604 zu Beſançon geboren, das damals noch nicht zu Frankreich gehörte, wohin ſich aber ſein Großvater vor dem in ſeine Heimath eindringenden Proteſtantismus geflüchtet hatte. Jean verlor frühe Vater und Mutter und wurde hierdurch in ſeinen Studien unterbrochen, die er jedoch ſpäter im Collège des Grassins zu Paris wieder aufnahm. Unter dem Einfluſſe Theophile's de Viau, mit welchem er näher bekannt ward, ſchrieb er im Alter von nur erſt 16 Jahren die Tragikomödie Chriséide et Arimand, in welcher er einen der Aſträa entnommenen Stoff behandelte und den ſchäferlichen Ton in die Tragödie einführte. 1621 folgte dann La Silvie, 1625 La Silvanire, 1627 das Luſtſpiel Les galanteriers du duc d'Ossone, 1628 die Virginie und 1629 ſein Meiſterwerk Sophonisbe.**) — Im Jahre 1625 hatte Mairet ſich dem Großadmiral Herzog von Montmorency, auf deſſen Zug gegen den Herzog von Soubiſe angeſchloſſen, ſich auch durch Tapferkeit ausgezeichnet, ſo daß er nach beendetem Feldzug in das Gefolge desſelben aufgenommen wurde. Richelieu, dem er mittlerweile auch bekannt worden war, ließ ihm die zwiſchen ihm und Montmorency ausgebrochene Feindſeligkeit nicht entgelten. Er nahm ihn nach deſſen Tode in ſeine Dienſte auf. Der Streit, in den Mairet ſpäter mit Corneille gerieth und in dem er keine glückliche Rolle geſpielt hat, verleidete ihm Paris und die Bühne. Die im Jahre 1637 zur Aufführung gekommene Sidonie war ſein letztes dramatiſches Werk. Nur kurze Zeit ſpäter zog er ſich nach Maine zurück, wo er ſich 1648 verheirathete und dann nach Beſançon überſiedelte. Hier widmete er ſich den Angelegenheiten ſeines Landes, was ihn zu verſchiedenen

*) Parfait, Gebr., a. a. O. IV. S. 338. — Gaston Bizos, Etude sur la vie et les oeuvres de Jean de Mairet. Paris 1877. — Lotheiſſen, a. a. O. I. S. 327. — Ebert, a. a. O. S. 206.

**) Im Druck erſchien die Sylvie 1629 und erlebte bis 1681 ſechs Auflagen; La Silvanire 1631, Virginie 1635, Les galanteries 1636, Sophonisbe 1655 (?). Ihr folgten noch 6 Stücke, die in der Geſammtausgabe der Dramen von 1650, Paris. 3 Bde., enthalten ſind.

Malen in diplomatischen Sendungen nach Paris führte, wo er vom Jahre 1659 aufs Neue für längere Zeit seinen Wohnsitz nahm. Erst 1668 zog er sich wieder nach seinem Geburtsort zurück, in dem er zwei Jahre später verschied.

Man hat gesagt, daß Chapelain einer der ersten Gelehrten gewesen sei, welcher die Lehre, die Dauer der dramatischen Handlung dürfe vier und zwanzig Stunden nicht überschreiten, in Frankreich aufgestellt und insbesondere Mairet bestimmt habe, dieselbe praktisch in Anwendung zu bringen, was dann in dessen Sophonisbe geschehen sei.*) Indessen ist andrerseits schon darauf hingewiesen worden, daß Mairet diese Regel bereits früher kannte, da er in seiner Vorrede zur Silvanire erklärt, letztere auf Anregung des Grafen Carmail und des Cardinals de la Valette geschrieben zu haben, welche ihn aufgefordert hätten, eine Pastorale zu dichten, bei welcher die Regeln der italienischen Dramatiker genau beobachtet wären. Mairet, ohne Chapelain's hierbei im geringsten zu erwähnen, nimmt vielmehr die Miene an, als ob er die Regeln der Einheit von Ort und Zeit erst selbst von den Werken der Italiener und Griechen abgeleitet habe und ist nicht wenig stolz darauf, ihnen in seiner Dichtung so völlig entsprochen zu haben, daß die Handlung derselben mit dem Morgen des einen Tages beginne und mit dem des folgenden schließe. Auch enthalte sie die vier wesentlichen Theile, aus denen nach den alten Grammatikern jedes der uns bekannten Werke des Terenz bestehe, nämlich den Prolog, die Protheſe, die Epitheſe und die Kataſtrophe. Allein um wie vieles früher die Regel der 24 Stunden in Frankreich schon aufgestellt worden war, beweist u. A. die Art poétique des Vauquelin de la Fresnay (Caen 1605), in welcher es heißt:

> Le théâtre jamais ne doit être rempli
> D'un argument plus long que d'un jour accompli.

Vielleicht nicht so bestimmt formulirt, lag überhaupt schon den frühesten Versuchen der Franzosen, die Alten und die Italiener im Drama nachzuahmen, die Lehre von den Einheiten zu Grunde, nur

*) D'Olivet, welcher die Pelisson'sche Geschichte der französischen Academie fortgesetzt hat, berichtet sogar, daß Chapelain unmittelbar nach einer Conferenz beim Cardinal Richelieu, in der er die Nothwendigkeit der drei Einheiten bewiesen, eine Pension von 1000 Ecus von diesem ausgesetzt worden sei.

daß sie gleich von Beginn selbst noch von solchen Dichtern, sei es aus Ungeschicklichkeit und Leichtfertigkeit oder absichtlich verletzt wurde, von denen man die Kenntniß derselben gerade erwarten durfte. So klagt bereits Jacques Grévin um 1661 über die groben Fehler, die man sich täglich bei den Spielen der Universität zu Paris zu Schulden kommen lasse, die statt Muster für jede Art der Vervollkommung in den Wissenschaften zu sein, in der Manier der herumziehenden Comödianten bluttriefende Stücke zur Darstellung brächten, welche oft zwei oder drei Monate umfaßten.

Der Erfolg der Silvie und der Silvanire war ein ganz außerordentlicher, obschon Mairet die besten Werke der Italiener in dieser Gattung, ja selbst die Bergerie Racan's damit nicht erreichte, welche sie in Bezug auf Geschmack, Adel der Empfindung und Anmuth des sprachlichen Ausdrucks doch so weit überragt. Konnten von ihr Gebrüder Parfait doch sagen, daß sie durch edle Einfachheit der Gedanken und durch Correctheit und Eleganz der Sprache sich wie ein Werk ausnehme, das erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschrieben worden sei. Auch Les galanteries du duc d'Ossone sind heute fast nur durch das im Jahre 1635 geschriebene Vorwort wichtig, insofern eine Stelle desselben den damaligen Zustand der Bühne, der gesellschaftlichen Sitten und des Geschmacks, sowie den Entwicklungsgrad des damaligen Lustspiels beleuchtet. Obschon es nämlich in dieser Stelle heißt, daß das Theater jetzt so viel von seiner früheren Rohheit verloren habe, um ehrbaren Frauen den Besuch desselben ebenso unbedenklich erscheinen zu lassen, wie den des Gartens des Luxembourg, enthält es doch eine Scene in welcher ein Cavalier, ein nächtliches Rendezvous bei einer Schönen suchend, in deren Bette ein andres ihr zur Wächterin gestelltes Mädchen findet, die Stelle der inzwischen einem Liebesabenteuer nachgegangenen Schönen dort einnimmt, dem die erwachende Schläferin aufs Gefügigste zustimmt, ihm einzig empfehlend, hübsch verständig zu sein; worauf sich der Vorhang, dieser Verständigkeit freien Spielraum zu geben, gutmüthig schließt. Daß derartige Scenen nicht vereinzelt standen, beweisen die etwas späteren Stücke La bague de l'oubli von Rotrou und der Clintandre Corneille's.

Das Lustspiel war seit Larivey von den gelehrten Dichtern nur wenig angebaut worden. Man wird in den Verzeichnissen der dramatischen Werke der ersten drei Decennien des 17. Jahrhunderts nur

ſelten einem reinen Luſtſpiel begegnen. Unter den 41 erhalten gebliebenen Stücken Hardy's befindet ſich auch nicht ein einziges. Nicht nur das Volk, auch die Vornehmen hielten an den alten Farcen und Poſſen und an den durch die Italiener in Aufnahme gekommenen Stegreifſpielen feſt. Heinrich IV. ließ ſich zu ſeiner Kurzweil die Poſſenreißer des Hôtel de Bourgogne und des Théâtre du Marais in ſein Cabinet kommen. Auch Richelieu fand noch an dieſen Späßen Gefallen. Wozu dann noch kam, daß die Poetik des Ariſtoteles, welche nun einmal den Gebildeten der Zeit als äſthetiſches Evangelium galt, über das Luſtſpiel nur einige wenige Bemerkungen enthielt. So waren denn die Theater neben den gezierten und affectirten Bergeries und den bei aller Plattheit geſpreizten Tragödien und Tragicomödien immer noch hauptſächlich von Farcen und Poſſenreißereien erfüllt, die ſich wohl kaum über die früheren erhoben, aber mittelſt der nach dieſer Richtung hin durch den Einfluß der Italiener außerordentlich entwickelten Schauſpielkunſt mit einem gewiſſen Recht Gefallen erregen konnten.*)

Einen epochemachenden Erfolg erzielte Mairet nur noch mit ſeiner Sophonisbe. Derſelbe beruhte aber nicht nur auf der darin beobachteten Regelmäßigkeit. Das Stück erhob ſich durch eine edle Sprache und eine höhere Behandlung der Leidenſchaften und Charaktere wirklich über die bis jetzt erſchienenen Tragödien der Zeit, wenn es auch Triſſino's Dichtung noch entfernt nicht erreichte. Dabei macht ſich ein entſchiedeneres Streben nach Compoſition und dramatiſcher Gliederung und eine freiere, künſtleriſcheren Zwecken entſprechende Auffaſſung des Stoffes bemerkbar; obwohl es möglich iſt, daß Mairet zu letzterem nur durch die Abſicht beſtimmt wurde, ſoviel wie möglich von Triſſino's Darſtellung, der ſich ängſtlich an den hiſtoriſchen Stoff gebunden hatte, abzuweichen, um originell zu erſcheinen. Er folgte dem Berichte Appian's, welcher dem Ehebunde der Sophonisbe mit Syphax ein Verlöbniß mit Maſiniſſa vorausgehen läßt, an deſſen Vollziehung dieſer durch die Politik Karthago's gehindert worden. Syphax bleibt bei Mairet in der Schlacht, ſo daß Sophonisbe zwar unmittelbar nach ſeinem Tode, aber doch erſt nach dieſem, ihrem früheren Verlobten zum neuen Bunde die Hand reicht. Es iſt keine Frage, daß Mairet ſeine Heldin hierdurch dem tragiſchen Mitleid um Vieles näher gerückt hat. Sein

*) Man findet einige dieſer Farcen bei Gebrüder Parfait mitgetheilt.

Stück wurde selbst neben den Meisterwerken des Corneille noch lange geschätzt. Auch unterlag dieser, als er 1663 denselben Stoff behandelt hatte. Mairet, der damals wieder in Paris lebte und sich mit ihm wieder ausgesöhnt hatte, wurde hierdurch aufs Tiefste erregt und verletzt; es waren ihm neue Waffen gegen den alten Gegner in die Hände geliefert, was Corneille wahrscheinlich veranlaßte, sich im Vorwort zu seiner Sophonisbe zu entschuldigen, diesen Stoff nochmals behandelt zu haben, der, wie er wohlwisse, Mairet die Unsterblichkeit sichere.

Das Erscheinungsjahr der Mairet'schen Sophonisbe ist eins der denkwürdigsten in der Geschichte des französischen Dramas. In ihm wurde der erste Grund zur Bildung der französischen Academie gelegt, in ihm, das vielleicht auch das Todesjahr Hardy's ist, betrat neben verschiedenen andren Autoren, der große Corneille zum ersten Mal die französische Bühne.

III.

Pierre Corneille und die zeitgenössischen Dramatiker bis Racine.

Pierre Corneille. — Erstes Debut. — Das Gesetz der drei Einheiten. — Der Cid. — Scudéry's Angriffe. — Gründung der französischen Academie. — Urtheil derselben über den Cid. — Richelieu's Verhalten dabei. — Sein Verhältniß zu Corneille. — Verhältniß des Cid zu den Dichtungen Guillen de Castro's und Diamante's. — Charakter der Corneille'schen Tragödie. — Ihre Schwächen und Vorzüge. — Corneille's Compositionsweise; sein Pathos, seine Charakteristik. — Horace und Cinna. — Einfluß der Theorie auf Corneille's Dichtung. — Polyeucte. — Verhältniß Corneille's zum spanischen und altclassischen Drama. — Corneille's Größe und nationale Bedeutung. — La mort de Pompée; Le Menteur; Rodogune; Lessings Beurtheilung der letzteren. — Eintritt in die Academie und theilweise Uebersiedelung nach Paris. — Charakteristik von Corneille's Persönlichkeit. Héraclius; Andromède; Don Sanche d'Aragon; Nicomède. — Die Bewunderung als tragisches Princip. — Erster Rücktritt vom Theater. — Wiederaufnahme der dramatischen Thätigkeit. — Sophonisbe. — Neue literarische Fehden. — Corneille's dramaturgische und kritische Abhandlungen. — Verhältniß zu Molière und Racine. — Sinken der poetischen Kraft. — Rücktritt vom Theater und Tod. — Rotrou. Boisrobert. Ouville. Colletet. — Richelieu. — Desmarets. Scudéry. Ryer. Calprenède. Tristan l'Hermite. Mesnadière. Aubignac. Benserade. Thomas Corneille. Scarron. Quinault.

Die großen Entwicklungsepochen der dramatischen Poesie sind immer von dem einzelnen dichterischen Genius, zugleich aber auch von

dem Verhältniſſe desſelben zur Bühne ausgegangen und von beiden beſtimmt worden. Immer wurde aber dieſe hierbei mit emporgehoben. Dies war auch bei Corneille der Fall, der ganz unmittelbar für die Bühne dichtete, deren Zuſtand dabei feſt in's Auge faßte, bei ſeinen erſten Werken mehr den Bühnendichter Hardy, als irgend einen der claſſiſchen und gelehrten Dichter zum Vorbilde nahm, ſich aber ebenſo wenig den Unterſuchungen über das Weſen des Dramas verſchloß, nicht um den Ergebniſſen derſelben blindlings zu folgen, ſondern mit freiem Geiſt und Urtheil ſich dasjenige davon anzueignen, was er darin als wahr und brauchbar erkannte.

Pierre Corneille*) entſtammte einer angeſehenen Familie der Normandie. Er wurde am 6. Juni 1606 zu Rouen geboren, wo ſein Vater Avocat du roi à la table de marbre de Normandie und maître du particulier des eaux et forêts war. Seine Mutter, Marthe le Peſant des Boisguilbert, war die Tochter eines maître des comptes. Für die geiſtliche Laufbahn beſtimmt, erhielt er ſeine Erziehung in Rouen bei den Jeſuiten. Nach beendeten Studien wählte er gleichwohl den Beruf ſeines Vaters und trat 1627 in den Advocatenſtand ein. Corneille ſagt ſelbſt, daß ihn die Liebe zum Dichter gemacht und Fontenelle hat einer Anecdote den Schein der Wahrheit gegeben, nach welcher er in ſeiner Mélite ein Ereigniß ſeines Lebens geſchildert haben ſoll. Dies widerſpricht jedoch der Thatſache, daß die erſte und einzige Liebe ſeiner Jugend, der er nach ſeiner eigenen Verſicherung bis zu ſeiner ſpäten Verheirathung treu geblieben zu ſein ſcheint, inſofern eine unglückliche war, als ihr vergötterter Gegenſtand, die ſpätere Madame Dupont, die Frau eines andern, eines Maître des comptes wurde, ihm aber immer eine treue Freundſchaft bewahrt haben muß, da er faſt alle ſeine Arbeiten vor der Veröffentlichung ihrem Urtheile vorlegte, dem er, nach ſeinem eigenen Bekenntniſſe,

*) Fontenelle, der Neffe Corneille's, Vie de Corneille T. II. Oeuvres de Fontenelle. Paris 1818. Auch in der mir vorliegenden Voltaire'ſchen Ausgabe des Théâtre de Corneille, Paris 1774, enthalten. — Parfait, a. a. O. V. S. 294. — La Harpe a. a. O. T. IV. u. V. — Taschereau, Histoire de la vie de Corneille Paris 1829. — Villemain, Cours de littérature du 17. siècle. Paris 1829. — Guizot, Corneille et son temps Paris 1852. — Nisard, Histoire de la littérature française. III. Ed. 1863. II. p. 97. — St. Beuve, Portraits littéraires. Nouv. édition. Paris 1876. I. p. 29. — Lotheiſſen, a. a. O. II. Bd.

vieles verdankte. Auch sonst sieht der in der Mélite geschilderte Vorfall dem sittlichen, treuen Corneille nicht eben ähnlich. Nach ihm würde ihn einer seiner Freunde bei seiner Geliebten eingeführt haben, damit er deren Schönheit bewundere, welchem Verlangen er jedoch in solchem Umfange entsprochen hätte, daß er sich selbst an die Stelle desselben gesetzt. Wenn ihm in diesem Lustspiele von schäferhaftem Inhalt die Liebe die Feder geführt, so hat ohne Zweifel die in ihm inzwischen erwachte Neigung für das Theater das ihre doch ebenfalls beigetragen.

Ich habe erwähnt, daß die Gesellschaft des Theater du Marais zuweilen auch in Rouen spielte. Dies geschah wahrscheinlich jetzt um so öfter, weil zu dieser Zeit die Spiele im Theater du Marais wegen Mangels an Besuch unterbrochen gewesen sein müssen.*) Es heißt, daß Mondory, der Director einer Gesellschaft, die damals in Rouen spielte und wahrscheinlich die des Theaters du Marais war, die Mélite von Corneille empfangen, aber für Paris aufgespart habe, wohin er sich eben zu wenden entschlossen war und wo sie 1629**) an diesem Theater mit größtem Erfolge zur Darstellung kam. Corneille selbst sagt in seinem Examen de Mélite, der Erfolg sei ein so großer gewesen, daß er die neue Schauspielergesellschaft, die dieses Stück gegeben, bestimmt habe, sich in Paris niederzulassen, trotz der Verdienste derjenigen, welche bisher hier allein gespielt hatte.

Corneille hat in seinem Examen die Fehler des Stücks sehr freimüthig hervorgehoben. Er bekennt, damals sehr nachsichtig beurtheilt worden zu sein, da die Motive schwach, die Schürzung und Lösung

*) Die Darstellung der Histoire de la ville de Paris, nach welcher die Schauspieler des Hôtel du Marais sich aus diesem Grunde mit denen des Hôtel de Bourgogne vereinigt hätten, ist mindestens ungenau. Möglich, daß einzelne Darsteller des Marais damals zum Théâtre de l'hôtel de Bourgogne übergingen, doch begab sich die übrige Gesellschaft wahrscheinlich in die Provinz. Jedenfalls ist es unrichtig, daß die Mélite zuerst auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne gespielt worden sei und ihr Erfolg eine Theilung der Gesellschaft veranlaßt habe. Vielmehr trat eine Gesellschaft, an deren Spitze Mondory stand, mit diesem Stück von Rouen kommend, wieder im Marais auf, gleichviel ob diese Gesellschaft die frühere war oder nicht.

**) Fontenelle sagt zwar 1625, aber Gebrüder Parfait haben das Irrige dieser Annahme dargethan. Wie würde auch Corneille nach einem solchen Erfolge sieben Jahre für die Bühne unthätig geblieben sein können? — Als ersten Druck giebt Beauchamps den von 1633 an.

der Verwicklung aber mangelhaft wären. Wenn er gegen die Regeln gefehlt, ſo ſei das daraus erklärbar, daß er ſie noch gar nicht gekannt, und wenn er einige derſelben gleichwohl befolgt zu haben ſcheine, ſo habe er dies dem Bischen geſunden Verſtand (bon sens) zu danken, der ihn bei ſeiner Arbeit geleitet. „Er ließ mich die Einheit der Handlung finden, welche durch eine einzige Intrigue die Zerwürfniſſe von vier Liebenden herbeiführt, er gab mir einen natürlichen Widerwillen gegen die abſcheuliche Verwirrung ein, welche die Vorgänge eines einzigen Stücks zugleich nach Paris, Rom und Conſtantinopel verlegt, ſo daß ich die des meinigen ſich in einer einzigen Stadt ereignen ließ.“ Den Erfolg erklärt er aus der Neuheit ſeiner Behandlungsweiſe und aus der Naivetät ſeines Stils. Man hatte bisher keine andere Art des Komiſchen gekannt, als dasjenige, welches aus der burlesken Uebertreibung der äußeren Erſcheinung der Charaktere und aus poſſenhaften Späßen, Witzen und Zoten entſprang. Corneille entwickelte es dagegen aus den Verirrungen des menſchlichen Herzens. Er führte Charaktere vor, die über dem geiſtigen Niveau ſelbſt noch des römiſchen Luſtſpiels ſtanden und bediente ſich der Sprache der guten Geſellſchaft, die er jedoch von dem Gezierten und Schwülſtigen reinigte und auf eine edlere Natürlichkeit zurückführte. Auf der einfachen Natürlichkeit des Empfindungsausdrucks, welche dieſe Dichtung vor allen andren gleichzeitigen Dramen auszeichnet, beruhte wohl hauptſächlich der Zauber, welchen ſie ausübte, wenn heute auch ſelbſt noch in ihr vieles allzu reflectirt und geſucht erſcheinen mag.

Als Corneille faſt drei Jahre ſpäter mit ſeinem Clitandre hervortrat, hatte er ſich die Regeln des Dramas bereits zu eigen gemacht. Er hatte ihnen in dieſem Stücke völlig entſprechen wollen, wohl um den Einwürfen vorzubeugen, die ſich gegen ſeine Mélite erhoben hatten, nicht aber, wie es in ſeinem Examen des Stücks nachträglich heißt, um zu zeigen, daß man in dem Zeitraum von 24 Stunden eine Menge Ereigniſſe zuſammenhäufen, in einem erhabneren Ton vortragen und auch den Schauſpielern gerecht werden könne, welche, wie ſpäter die Sänger Arien, recht viel Monologe und lange Reden zu haben wünſchten, ohne daß das Ganze trotz alledem etwas zu taugen brauche, was ihm trefflich gelungen ſei. Er ſagte dies ſicherlich nur, um die Niederlage des Stücks zu bemänteln. Dagegen mag es ihm damals noch Ernſt mit der Verſicherung geweſen ſein, daß, wenn

auch in diesem Stück die Handlung der Regel von den 24 Stunden angepaßt erscheine, er deshalb noch keineswegs entschlossen sei, sich hieran für die Zukunft zu binden. „Einige schwören heute auf diese Regel, andere mißachten sie. Was mich betrifft, so habe ich nur zeigen wollen, daß wenn ich sie doch einmal nicht beobachten sollte, dies nicht aus Mangel an Kenntniß derselben geschieht.“ Er protestirt hier überhaupt gegen die Unfehlbarkeit der Regeln der Alten, weil er nicht einzusehen vermöge, warum die heutigen Dichter sich nicht ebenso gut Regeln aufstellen könnten, wie sie. „Da die Wissenschaften und Künste niemals beschlossen sind, so muß es erlaubt sein, zu glauben, daß die Alten noch nicht Alles gewußt und man aus ihren eigenen Lehren noch Schlüsse zu ziehen vermag, die sie nicht kannten. Ich achte sie als diejenigen, die uns die Wege gebahnt, und nachdem sie ein noch uncultivirtes Land entdeckt, es uns überlassen haben, es zu bebauen. Ich schätze aber auch die Neuen, ohne auf sie eifersüchtig zu sein, und werde das, was sie auf Grund der Erkenntniß und nach einigen abgelernten Regeln gemacht haben, niemals für ein bloßes Produkt der Willkür ausgeben.“

Corneille hatte den Clitandre als Tragikomödie bezeichnet. Es ist aus den Benennungen, die er seinen verschiedenen Dramen gegeben, aber schwer zu erkennen, was er darunter verstand. Fontenelle sagt, daß es ein gemischtes Genre von Ernstem und Heitrem gewesen sei. Oft habe man aber auch ganz ernsten Stücken diesen Namen gegeben falls nur der Ausgang ein glücklicher war. Das letzte war Corneille's Fall aber nicht, dessen von ihm als Tragödien bezeichnete Stücke meist von glücklichem Ausgang sind. Endlich seien auch Dramen deren Gegenstand ganz erfunden und romantisch, gleichviel welchen Ausgang sie nahmen, als Tragikomödien bezeichnet worden. Der Begriff war daher also noch immer ein schwankender, daher der Clitandre in einer späteren Ausgabe (1663) auch wieder als Tragödie bezeichnet werden konnte.

Das Jahr 1633 brachte La veuve. Corneille stellte hier ein neues Princip in Bezug auf die Zeit auf, nach welchem ein jeder Act keinen wesentlich längeren Zeitraum umschließen sollte, als den, welchen die Darstellung in Anspruch nimmt, wohl aber jeder Akt an einem verschiedenen Tag stattfinden konnte. Er hat sich dieses Princips, zwar mehrfach bedient, es aber zuletzt, wie seine Abhandlungen über

das Drama beweiſen, doch wieder fallen gelaſſen. Er erklärt, mit dieſer Auffaſſung keine Verachtung des Alterthums an den Tag legen zu wollen. Da man aber alte Schönheiten nur ungern heirathe, ſo glaube er genug zu thun, wenn er ihre Geſetze blos da befolge, wo es ihm gut ſcheine.

Obſchon dieſe vorgenannten Stücke uns heute recht ſchwächlich vorkommen, ſo war doch ſchon damals Corneille's Ruf dem aller anderen Dramatikern der Zeit weit überlegen. Dies hatte die Eiferſucht derſelben bis jetzt aber nur wenig erregt. Vielmehr trugen ſie ſelbſt durch die Widmungen, welche ſie nach der Sitte der Zeit ſeinen Dramen vordrucken ließen, zu ſeinem Ruhme noch bei. Nur in den folgenden Worten Rotrou's, ſeines ſelbſtloſeſten Freundes, läßt ſich davon ſchon jetzt ein, wenn auch noch ganz ungefährliches Symptom erkennen:

Que par toute la France on parle de ton nom
Et qu'il n'est plus estime égale à ton renom,
Depuis ma muse tremble et n'est plus si hardie
Une jalouse peur l'a longtems refroidie.
Et depuis, cher Rival, je serais rebuté
De ce bruit specieux dont Paris m'a flatté
Si ce grand Cardinal — — — —
La gloire où je prétens est l'honneur de lui plaire
Et lui seul reveillant mon génie endormi,
Mais la gloire n'est pas de ces chastes maitresses
Qui n'osent en deux lieux repandre leurs caresses.
Cet objet de nos voeux nous peut obliger tous
Et faire mille amans, sans en faire un jaloux.

Viel trug hierzu bei, daß Corneille ſich bisher faſt nur auf dem Gebiete des Luſtſpiels bewegt und mit ſeiner einzigen Tragödie eine Niederlage erlitten hatte, ſowie daß er nur vorübergehend in Paris war, daher auch der Erfolg ſeiner Galérie ou l'amie rivale, ſeiner Suivante und ſeiner Place royale, die ſämmtlich 1634 gedichtet ſein müſſen, von denen aber die letzte erſt 1635 auf der Bühne erſchien, an dieſen Verhältniſſen nichts änderte. Zu dieſer Zeit ſehen wir Corneille unter den von Cardinal Richelieu in Gunſt genommenen fünf Dichtern, denen dieſer die Ausführung ſeiner dramatiſchen Entwürfe übertrug, ſo daß jeder von ihnen einen Act jedes Stücks zu liefern hatte, — ein Verfahren, das ſchon allein für die geringe Kenntniß zeugt,

welche der berühmte Staatsmann von der Natur und dem Wesen der Dichtung und von der Bedeutung der künstlerischen Individualität im Kunstwerk, insbesondere im Drama, hatte und das wohl überhaupt einzig in der Geschichte des Dramas dasteht. Denn die aus den Compagniefabriken, denen wir weiterhin noch zu begegnen haben, hervorgegangenen Stücke beruhten theils auf einem wesentlich andren Verfahren, theils traten sie nicht mit solchem künstlerischen Anspruche auf. Taschereau glaubt, daß eine Reise, die Richelieu im Jahre 1634 mit Ludwig XIII. nach der Normandie unternommen, die Veranlassung zu jener seltsamen Auszeichnung dargeboten haben dürfte. Corneille war nämlich bei dieser Gelegenheit vom Erzbischof von Rouen aufgefordert worden, das Ereigniß in einer Ode zu feiern. Er lehnte dies zwar bescheidentlich ab, aber in einer Form, welche für eine höchst schmeichelhafte Ausführung des Auftrags angesehen werden konnte und von Richelieu jedenfalls auch so aufgenommen worden ist.

Außer mit seinem Antheil an der solcher Art entstandenen Comédie des Thuilleries (1635) trat Corneille in diesem Jahre zum ersten Mal mit einer Tragödie im höheren Stil, mit seiner Medée, auf. Es liegen ihr die gleichnamigen Tragödien des Euripides und des Seneca zu Grunde. Dem letzteren sind ganze Stellen entlehnt. Corneille suchte nur das, was ihm darin schwach oder fehlerhaft schien, zu verbessern und das Ganze in seine Empfindungs- und Darstellungsweise zu übertragen. Obschon sich dabei die großen Eigenschaften des Dichters im Einzelnen zeigten und besonders die Sprache sich über die aller Tragödien der Zeit erhob, war der Erfolg doch kein zu großer. Der Stoff war zu abstoßend, die langen Monologe und Reden ermüdeten. Auch hier fand also der Neid und die Eifersucht seiner poetischen Nebenbuhler noch keine Veranlassung hervorzubrechen. Um so mehr regte der beispiellose Erfolg dazu auf, den Corneille mit seinem Cid im folgenden Jahre errang.

Man sagt,*) daß M. de Chalon, der frühere secrétaire des commandemens de la reine-mère, welcher sich nach Rouen in's Privatleben zurückgezogen hatte, Corneille zuerst auf die Spanier, insbesondere auf Guillen de Castro's Las Mocedades del Cid aufmerksam

*) Beauchamps erzählt es dem Jesuitenpater Tournemine in Rouen nach, von dem wohl auch Voltaire manches Anecdotische über Corneille bezogen hat.

gemacht habe, deſſen erſter Theil bekanntlich ſeinem Cid zu Grunde liegt und dem er eine ganze Reihe kleiner Stellen entlehnte. Corneille eröffnete ſeinen Landsleuten in dieſem Gedicht eine Welt ganz neuer Empfindungen, die um ſo mehr zur Bewunderung hinriſſen, als ſie ſich in einer Sprache von einem ſo erhabenen Schwunge, von einem ſo lichtvollen Glanze entfalteten und ſich in einer ſolchen Fülle von Lebensweisheit offenbarten, wie man ſie noch nie von der Bühne herab gehört hatte, zumal die damalige Schauſpielkunſt alle Mittel beſeſſen zu haben ſcheint, ſie zu vollſter Wirkung zu bringen. War doch der Zuſtand des Theaters in den letzten Jahren ein ſo vorgeſchrittener geworden, daß Corneille in ſeinem dem Cid kurz vorausgegangenen Luſtſpiele L'Illusion ſagen konnte:

A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces.
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple et le plaisir des grands;
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par leurs illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'oiel et l'oreille au théâtre français.
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles.
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles;
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes.

„Der Enthuſiasmus, welchen der Cid erregte," — heißt es bei Peliſſon — „grenzte geradezu an Verzückung. Man konnte ſich nicht ſatt an ihm ſehen. Man hörte von nichts als von ihm in den Geſellſchaften ſprechen. Die ſchönſten Stellen desſelben gingen von Mund zu Munde. Man ließ ſie den Kindern auswendig lernen und in ein-

zelnen Gegenden Frankreichs war es sprichwörtlich geworden zu sagen: Schön, wie der Cid!" Je berauschender dieser Eindruck aber war, um so tiefer mußten sich diejenigen verletzt fühlen, welche sich dadurch zurückgesetzt fanden und, bei der Selbstverblendung, welcher der künstlerische Geist so leicht unterworfen ist, das Streben nach einem ähnlichen Ruhm mit dem berechtigten Anspruch darauf verwechselten.

Scudéry war der erste, welcher in seinen Observations sur le Cid (Paris 1637) mit einem Angriff, anfänglich aber nur anonym, hervortrat und hiermit einen der denkwürdigsten und heftigsten literarischen Kämpfe eröffnete, über welchen man die Literatur bei Taschereau übersichtlich zusammengestellt und von der man das Wichtigste in der Voltaire'schen Ausgabe abgedruckt findet. Es ist fraglich, ob ein im Jahre 1637 erschienenes Gedicht Excuse à Ariste wirklich von Corneille herrührt*) und wenn es der Fall, ob es vor oder erst nach dem Cid erschienen ist. Dem ersteren scheint fast die Stelle „J'ai peu de voix pour moi" — nach dem geschilderten Erfolge des Cid zu widersprechen.**) Jedenfalls wurde es Corneille zugeschrieben und gegen ihn benutzt, was aus einem andern Libell hervorgeht, welches Mairet, der sich besonders durch ihn in seinem Dichterruhm geschmälert fühlte, durch Claveret, einen unbedeutenden Dramatiker der Zeit, auch wieder ano-

*) Es ist ungewiß, ob eine Stelle in Corneille's Lettre apologétique, in welcher er sich gegen die Autorschaft eines Schriftstücks verwahrt, durch welches sich Scudéry beleidigt fühlte, sich auf die Excuse à Ariste bezieht.

**) Es heißt darin:

Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue,
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue,
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quéter de réduit en réduit.
Mon travail sans appui monte sur le théâtre;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentimens,
J'arrache quelque fois leurs applaudissemens.
Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne.
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans:
Par leur seule beauté ma plume est estimée,
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

nym, in die Welt ſchleudern ließ. Es war betitelt: l'Auteur du Cid espagnol à son traducteur français sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer intitulée Excuse à Ariste, où après cent traits de vanité il dit de soi-même:

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Es folgte als Antwort darauf ein Rondeau, das ebenfalls wieder Corneille zugeſchrieben wurde und ſowohl mit den Worten beginnt als auch wieder ſchließt: „Qu'il fasse mieux ce jeune jouvencel", dem darin auch noch der Name eines feierlichen Narren zu Theil wird.

Wie es ſich nun immer um die Autorſchaft dieſer beiden Gedichte verhalten mag, ſo ſchrieb Corneille doch jetzt auch noch offen einen Lettre apologétique du Sieur Corneille contenant sa réponse aux observations faites par le Sieur Scudéry sur le Cid (1637).

„Es genügt Ihnen nicht — heißt es hier — daß Ihr Tadel mich öffentlich zerreißt, Sie dringen mit ihren Angriffen bis in mein Cabinet und überhäufen mich noch mit ungerechten Beſchuldigungen, wo es Ihnen beſſer anſtände, mich um Verzeihung zu bitten. Ich habe die Schrift nicht geſchrieben, die Sie beleidigt.*) Ich habe ſie von Paris aus nebſt einem Brief erhalten, der den Namen des Verfaſſers enthält. Was ich Ihnen aber ſagen kann iſt, daß ich weder an Ihrem Adel, noch an Ihrer Tapferkeit zweifle, nur daß es ſich hier nicht um die Frage, wer von uns edler und tapferer, ſondern um die handelt, um wie viel beſſer der Cid als L'amant libéral iſt. Haben Sie denn nicht überlegt, daß der Cid dreimal im Louvre und zweimal im Hôtel Richelieu geſpielt worden iſt? Wenn Sie meiner armen Chimène Unkeuſchheit, Proſtitution, Vatermord, ja alles Abſcheuliche vorwerfen, haben Sie ſich da gar nicht erinnert, daß die Königin, die Prinzeſſinnen und alle tugendhaften Frauen des Hofs und der Stadt ſie als eine ehrenhafte Jungfrau gewürdigt und gefeiert haben? Sie wollen mich für einen bloßen Ueberſetzer ausgeben wegen der 72 Verſe, die ich einem Werke von 2000 Verſen entlehnt habe, was Alle, die ſich darauf verſtehen, gewiß nicht als bloße Ueberſetzung beurtheilen werden. Sie haben ſich gegen mich ereifert, weil ich den Namen des ſpaniſchen Autors verſchwiegen hätte, obſchon Sie den Namen desſelben nur erſt durch mich kennen und ſehr wohl wußten, daß ich ihn gegen niemand verheimlicht, ſondern dem Herrn Cardinal, Ihrem und meinem Herrn, das Original davon ſelbſt überbracht habe."

Scudéry wendete ſich nun, ſei es aus eigenem Antriebe, ſei es auf Veranlaſſung Richelieu's an die von letzterem gegründete und in

*) Entweder die Excuse à Ariste oder La défense du Cid die ebenfalls inzwiſchen anonym erſchienen war.

seinen Schutz genommene französische Akademie, indem er die von ihm gegen den Cid erhobenen Einwände der Beurtheilung derselben unterwarf. Sie lassen sich auf folgende sechs Punkte zurückführen. 1. daß das Sujet des Cid nichts tauge; 2. daß es die wesentlichsten Regeln der dramatischen Dichtung verletze; 3. daß es der Führung der Handlung an Folgerichtigkeit fehle; 4. daß diese Dichtung viel häßliche Verse enthalte; 5. daß fast alle ihre Schönheiten gestohlen seien, und 6. daß der Werth, den man ihr beilege, hiernach als ein durchaus ungerechtfertigter erscheine.

Inzwischen ging der Libellenkampf immer fort. Ja, es ist möglich, daß Richelieu's offenes Eintreten für das an die Academie gerichtete Gesuch, welches als Unterstützung der Angriffe auf Corneille gedeutet werden konnte, die Gegner des letzteren immer kühner und rücksichtsloser machte. Der Streit, an dem sich neben verschiedenen anonymen Schriftstellern Claveret und Mairet auf's Neue betheiligten und in dem besonders Le jugement du Cid composé par un bourgeois de Paris bemerkenswerth ist, gewann solche Heftigkeit, daß Richelieu an Mairet durch Boisrobert schreiben ließ: er habe sich zwar mit Vergnügen Alles vorlesen lassen, was über den Cid geschrieben worden und sich besonders an seinem Briefe erfreut, doch nur so lange der Streit sich in den Grenzen geistvoller Einwände und unschuldiger Spöttereien bewegt habe. Da er jedoch den Charakter der Beleidigung, Schmähung und Drohung annehme, sei er entschlossen, demselben ein Ende zu machen. Obschon er das letzte Libell Corneille's nicht kenne und im Voraus überzeugt sei, daß diesem die hauptsächlichste Schuld dabei treffe, er ihm auch bei Gefahr seines Mißfallens weitere Schritte habe verbieten lassen, müsse er doch andrerseits fordern, daß auch Mairet sich aller weiteren Beleidigungen enthalte und der früheren Freundschaft mit Corneille eingedenk sei, wenn er die Gnade des Cardinals nicht verlieren wolle.

Die Geschichte jener Zeit ist so mit Anecdoten erfüllt und die Urtheile über sie und ihre Persönlichkeiten so vielfach auf diese gegründet, daß es, um zu einem nur einigermaßen billigen Urtheile gelangen zu können, nöthig erscheint, die wirklichen Thatsachen streng von den anecdotischen Ueberlieferungen zu sondern, die in der damaligen Memoirenliteratur eine so ergiebige Quelle haben. Dies wird auch bei der Beurtheilung des Verhältnisses nöthig sein, in welchem

Richelieu zu diesem Streite gestanden und in welcher man ihn gewöhnlich halb die Rolle eines kleinlichen Intriganten, halb die eines eitlen Narren spielen läßt. Da wird man vor Allem einen Blick auf die von ihm gegründete Academie und seine mit dieser Schöpfung verbundenen Absichten werfen müssen.*)

Neben der Politik und den religiösen Parteikämpfen waren es die literarischen Interessen, welche seit Anfang des 17. Jahrhunderts die höheren gesellschaftlichen Kreise der französischen Hauptstadt bewegten. Fast jedes ihrer Mitglieder strebte nach literarischem Ruhm oder Einfluß. Neben der tonangebenden Gesellschaft des Hôtel de Rambouillet waren verschiedene kleinere Vereinigungen entstanden, welche hierfür einen Mittelpunkt zu bilden suchten oder Sprache und Literatur zum hauptsächlichsten Gegenstand der Unterhaltung machten. Derartige Kreise hatten sich um Melle Gournay, um Balzac, um Malherbe, obschon dieser auch schon die Seele des Hôtel de Rambouillet war, gebildet. Auf diese Weise pflegte sich auch etwas später, um 1629, eine kleine Gesellschaft im Hause Valentin Conrart's**), eines an sich nicht gerade hervorragenden Mannes, zu versammeln. Man hatte dasselbe nur deshalb erwählt, weil es für die in der Stadt zerstreut wohnenden Mitglieder am bequemsten gelegen war. Zu ihnen gehörten Jodeau, Gombauld, Chapelain, Giry, Habert, Malleville Serizay, der Abbé Cerisy und dessen Bruder. Der Zweck dieser Zusammenkünfte war ursprünglich nur wechselseitiger Austausch der Meinungen, Mittheilung literarischer Arbeiten, sowie überhaupt gegenseitige geistige Anregung und Förderung. Obschon man übereingekommen war, diesen Verein geheim zu halten, erfuhren doch nach und nach Faret, Desmarest und Boisrobert davon. Als nun der letztgenannte um Eintritt in die Gesellschaft bat, glaubte man ihm das um so weniger abschlagen zu sollen, als er in der besonderen Gunst des Cardinals Richelieu stand, der nun natürlich ebenfalls von

*) Siehe darüber Pelisson et d'Olivet, Histoire de l'Académie. Paris 1858. — König, Wilh. Zur französischen Literaturgeschichte. Halle a/S. 1877. — Lotheissen, a. a. O. S. 239.

**) Conrart (1603—75) stammte aus Valenciennes. Er hatte keine academische Bildung genossen, nahm aber, ohne sich selbst thätig an ihr zu betheiligen, ein lebhaftes Interesse an der Literatur. Er war Secretär des Königs und wurde auch zu dem der französischen Akademie ernannt.

der Existenz dieses literarischen Vereins erfuhr. Es ist wahrscheinlich, daß er, dessen ganzes Streben auf Centralisation der Macht, Gewalt und des geistigen Lebens gerichtet war, sich schon lange mit dem Gedanken getragen hatte, auf diese Weise einen Einfluß auf die Literatur, ja selbst auf den Geschmack zu gewinnen und diesem herbei eine gewisse Einheit zu geben. Wenigstens ließ er fast unmittelbar darauf bei jener Gesellschaft anfragen, ob sie sich nicht unter seinen Schutz stellen wolle, wogegen er ihr einen königlichen Freibrief auszuwirken und jedem Einzelnen seiner Gunst zu versichern bereit sei. Trotz einiger Bedenken ging die Gesellschaft, um sich den mächtigen Cardinal nicht zum Feinde zu machen, auch darauf ein (1633). Sie suchte durch Heranziehung einiger Mitglieder von bevorzugter gesellschaftlicher Stellung ihr Ansehn zu mehren, ernannte Serizay zum Präsidenten, Desmarest zum Kanzler und Conrart zum Secretär und beschloß nun regelmäßig Sitzungsberichte abzufassen. Die erste Sitzung der also reformirten Gesellschaft fand am 13. März 1634 statt. Sie nahm nun den Namen der Académie française an, entwarf Statuten, welche die Zahl der Mitglieder, ihre Funktionen und den Zweck der Vereinigung näher bestimmten. Als Hauptzweck wurde die Reinigung und Feststellung der Sprache bezeichnet, daher auch die Herstellung eines Wörterbuchs und einer Grammatik, sowie weiterhin die einer Rhetorik und Poetik in Aussicht genommen. Dagegen wollte man sich mit der Beurtheilung der Werke einzelner Schriftsteller nur soweit befassen, als die Autoren derselben etwa selbst darauf antrügen. Am 29. Januar 1635 erhielt die neue Akademie das königliche Patent, welches ihren Mitgliedern große Freiheiten gewährte; wogegen die Registrirung desselben beim Pariser Parlamente auf großen Widerstand stieß, der erst nach zweijährigem Kampfe besiegt wurde (9. Juli 1637).

Es ist kein Zweifel, daß die französische Academie einen großen Einfluß auf Form und Geist der französischen Literatur, und was uns allein hier angeht, auf das französische Drama ausgeübt hat. Sie hat, je nachdem man diesen Einfluß geschätzt, ihre begeisterten Vertheidiger und Lobredner, wie ihre heftigen Gegner gefunden. Diese legen ihr die Starrheit der sprachlichen Former, den Formalismus der Dichtung zur Last und weisen darauf hin, daß weder Descartes noch Pascal, weder Molière, Rousseau noch Diderot Mitglieder der Academie waren. Wogegen ihr jene wieder die Reinheit und Schön-

heit der Sprache, die Klarheit der Form, die lichtvolle Anordnung in den Werken der französischen Literatur zuschreiben. Lotheissen ist zwar der Meinung, daß die Academie weder so viel Tadel, noch so viel Lob verdiene. Er glaubt, daß der französische Geist auch ohne sie dieselben Formen gewonnen haben würde, zu denen er ja die Richtung lange schon vor ihr eingeschlagen habe. Allerdings war der academische Geist bereits früher da, als die Academie, sie hat ihn so wenig geschaffen, daß sie vielmehr selbst erst ein Produkt desselben mit ist. Er ist mit der Renaissance entstanden, weil diese von den Gelehrten ausging, denselben Gelehrten, welche früher in der Scholastik eine ganz einseitige Verstandescultur gepflegt hatten, und auch jetzt wieder mit dieser die natürlichen Antriebe des französischen Geistes einengten und unterdrückten. Die Poetik des Aristoteles würde nie das ungeheure Ansehen, das sie behauptete, haben gewinnen können, wenn dieser Philosoph nicht einen der Grundpfeiler der scholastischen Philosophie gebildet und dieses Ansehen noch fortdauernd behauptet hätte.

Nicht aus der Natur des französischen Volkes und Geistes, nur von den Gelehrten und ihren Traditionen ging der academische Geist der Renaissance aus. Er entwickelte sich noch überdies längere Zeit unter fremdem, unter italienischem Einflusse. Die französische Academie aber förderte ihn, sie gewöhnte die französische Nation daran, ein so großes Gewicht auf die Ausbildung der überlieferten Formen, auf das Festhalten an diesen zu legen. Nur zu lange hemmte sie jeden Fortschritt, wobei sie sich besonders feindlich gegen das Lustspiel verhielt. Nicht aus ihr gingen die selbständigeren Geister eines Molière, La Rochefoucauld, Rousseau, Diderot und der romantischen Schule hervor. Vielmehr beweist deren Auftreten, daß in der Natur des französischen Volksgeistes auch noch andere Antriebe lagen, als die, welche die academische Schule in Frankreich verfolgte. Es gereicht ihr aber zum Lobe, ihre Herrschaft mit so viel Maß ausgeübt zu haben, daß neben ihr derartige Erscheinungen noch immer entstehen und Wirkungen verbreiten konnten und sie in die Reihe ihrer Mitglieder Gegner wie Anhänger Shakespeare's und der romantischen Schule aufnahm, sobald diese nur correct und schön französisch zu schreiben verstanden.

Nachdem Richelieu sein Werk, und wie wir gesehen, nicht ohne Mühen und Kampf endlich zur staatlichen Anerkennung gebracht, mußte

ihm vor allem daran liegen, die Bedeutung desselben in einer imponirenden und epochemachenden Weise hervortreten zu lassen. Er ergriff hierzu die erste Gelegenheit, welche sich bot. Und in der That mußte der zwischen den gelehrten Dichtern und Corneille ausgebrochene Streit, an dem so zu sagen die ganze Nation mit betheiligt war, dazu eine treffliche Handhabe bieten, wobei ich es ganz unentschieden lasse, ob Scudéry selbst auf den Gedanken kam, die Academie als oberste Instanz in Dingen der schönen Literatur und des guten Geschmacks anzurufen, oder ob ihm dieser Gedanke, sei es unmittelbar oder nur mittelbar von Richelieu eingegeben war.

Man hat freilich die Triebfeder zu dem Verfahren des großen Cardinals in dieser Angelegenheit lieber in dem kleinlichen Neide seiner durch Corneille's Ruhm ebenfalls tief beleidigten Dichtereitelkeit gesucht und hier auch zu finden geglaubt. An sich würde ich eine solche Eitelkeit keineswegs für geradezu unverträglich mit den ohne Zweifel großen Eigenschaften dieses Mannes halten. Aber alles was man davon erzählt beruht auf nur wenigen darüber in Umlauf gebrachten Anecdoten, die sich zum Theil widersprechen, zum Theil nur geringe innere Wahrscheinlichkeit haben. Wie es damals ganz allgemein zum guten Tone gehörte, liebte auch Richelieu die Dichtung und die schönen Wissenschaften, und mehr noch, als sie, das Theater. Wie es seiner Stellung zukam hatte er zugleich den Ehrgeiz als Förderer derselben erscheinen zu wollen, nebenbei aber die Schwachheit, sich gelegentlich selbst als Dichter zu versuchen und als dieser angesehen und anerkannt zu werden. Doch schätzte er sich selbst viel zu hoch, um sich jemals durch den Dichterruhm eines Andren berührt fühlen zu können, daher er auch nicht mit eignem Namen als Dichter hervortrat. Um von ihm annehmen zu können, daß er in dem Maße, wie es von ihm verbreitet worden, auf den Ruhm eines Andren eifersüchtig und auf die eigne Dichtereigenschaft eitel gewesen sei, würde er sich zur Ausführung seiner Erfindungen nie andrer Hülfe haben bedienen dürfen oder diese Mithülfe doch zu verdecken versucht haben müssen. Ein Mann, der bereit ist, seinen Ruhm mit noch fünf andren Dichtern zu theilen, von denen wenigstens einer, Corneille, wie wir gesehen, schon damals, als erster dramatischer Dichter anerkannt war, wird unmöglich einer so empfindlichen und kleinlichen Eifersucht fähig sein können. Richelieu suchte seinen Stolz vielmehr darin, daß er die gewöhnlichen Ehren des

Dichters verschmähte und wenigstens äußerlich andern überließ, wie er dies ja auch ebenso mit den Gelehrten seiner Academie hielt, trotz der Abhängigkeit, in welcher sie von ihm standen. Ganz unmöglich ist es mir aber, von einem Manne seines scharfen Verstandes annehmen zu können, daß er, der an der ihm zugeschriebenen Dichtung, der Comédio des Thuilleries, vielleicht nicht einen einzigen Vers selbst geschrieben hatte,*) einen andren Dichter öffentlich gerade deshalb mit hätte anklagen lassen sollen, weil er bei einer Dichtung von 2000 Versen 72 zugestandenermaßen von einem andren entlehnt, dabei aber doch wieder in eine ganz neue Form gebracht hatte.

Man fühlte auch ohne Zweifel die Schwäche dieser Behauptungen, daher man sie durch andere Motive zu stützen suchte. Corneille soll hiernach den Zorn des Cardinals noch in zwiefacher Weise erregt haben. Zuerst durch eine Aenderung, die er im Plane von Richelieu's Les Thuilleries sich eigenmächtig erlaubt hätte, was ihm schon damals von diesem den Verweis zugezogen habe: „Qu 'il fallait avoir un esprit de suite;**) sodann durch die beleidigende Beziehung, welche man in der Stelle:

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée

des ihm zugeschriebenen Gedichts an Ariste auf Richelieu fand. Daß man Corneille bei diesem wegen dieser Stellen verdächtigte, ist zweifellos. Corneille scheint sich eben darum gegen die Autorschaft dieses Gedichts in seinem lettre apologétique ausdrücklich verwahrt zu haben, jedenfalls stellt er darin auf das Bestimmteste in Abrede, daß es ihm je in den Sinn kommen konnte, eine so hohe und mächtige Person wie den Cardinal irgend beleidigen gewollt zu haben.

Daß Richelieu anfänglich zum Ruhme des Cid noch mit beitrug, geht daraus hervor, daß er denselben zweimal in seinem Palais zur Aufführung bringen ließ. Doch halte ich es immer für möglich, daß sich später in sein Verhalten in dieser Angelegenheit eine gewisse persönliche Animosität einmischte, die aber, wie ich noch zeigen werde, nur

*) Erst bei seiner Grande Pastorale soll er auch an der Ausführung betheiligt gewesen sein und gegen 500 Verse geschrieben haben. Mirimare und das Gelegenheitsstück Europe, von dem das erste unter Desmarest's Namen erschien, sollen ganz von ihm sein.

**) Diese Anecdote ist erst nachträglich von Voltaire ans Licht gezogen worden.

vorübergehend gewesen sein kann, und jedenfalls nicht das eigentliche bewegende Motiv seines Verhaltens war. Am wenigsten möchte dafür der wohl nicht einmal sicher gestellte Umstand sprechen, daß er in seinem Hotel auch eine travestirte Aufführung des Cid habe veranstalten lassen. Richelieu glaubte sicher, selbst über dem größten Dichter der Zeit noch so hoch zu stehen, um ihn gelegentlich zu seiner und Anderer Kurzweil verspotten zu können.*) Auch war er, so hoch er den Cid immer stellen mochte, mit vielem darin doch nicht principiell einverstanden. Und wenn er es selbst gewesen wäre, würde er keineswegs angestanden haben, denselben preiszugeben, falls dies seine Zwecke zu fördern schien. Männer, wie er, sind immer bereit, Alles, was diesen im Wege steht, rücksichtslos wegzuräumen oder das, was sich ihnen als Mittel eines erstrebten Erfolgs darbietet, ebenso zu benutzen.

Den meisten Widerstand, das Ansehen der Academie bei dieser Gelegenheit in's volle Licht zu stellen, fand aber Richelieu bei letzterer selbst. Man mochte der Worte eingedenk sein, die Balzac an Scudéry in Bezug auf seine Observations sur le Cid geschrieben hatte: daß die Erfolge, die man durch Aristoteles erringe, keineswegs die einzigen seien, und daß „savoir l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire par art". Man wollte sich daher nicht durch eine Parteinahme und ein Urtheil verhaßt machen, welches wenigstens eine der beiden streitenden Parteien, wenn nicht beide verletzen mußte. Auch schützte man vor, daß man nach den Statuten nur über solche Werke zu richten befugt sei, deren Verfasser darum nachgesucht hätten.

Richelieu beauftragte Boisrobert, Corneille hierzu zu bestimmen. Doch dieser, der einsah, daß für ihn dabei nur zu verlieren, aber nichts zu gewinnen sei, wich dieser Aufforderung aus, bis Boisrobert sie ihm diese als dringlichen Wunsch des Cardinals darstellte. Auch jetzt (Brief vom 13. Juni) lehnte er noch die Zumuthung ab, fügte aber hinzu: „Die Herren von der Academie können ja thun, was ihnen beliebt und da Sie mir schreiben, daß Se. Herrlichkeit ihr Urtheil gern sehen möchte und dieses sie unterhalten (divertir) wird, so habe

*) Entging er doch selbst derartigen Verspottungen nicht, wie die Titel folgender in Antwerpen gedruckter Stücke beweisen: Le Cardinal de Richelieu tâche d'entrer en Paradis. T. C. en 5. actes. — Le cardinal chassé du paradis. C. — Le cardinal aux enfers, farce.

ich nichts weiter zu ſagen (je n'ai rien à dire)." Da dies die Academie nur als ein nothgedrungenes Zugeſtändniß anſehen konnte, ſo bedeutete Richelieu einen ſeiner Vertrauten, ihre Mitglieder wiſſen zu laſſen, daß er hinfort ſie ganz nur ſo lieben würde, wie ſie ihn hierin liebten.

Chapelain, Desmareſt und Bourzeys wurden nun mit dem Entwurfe betraut, welcher dann Richelieu vorgelegt ward, ſeinen Beifall aber nicht ganz erhielt. Er fand einiges nicht genau und mild genug ausgedrückt. Er wollte noch einige Hände voll Blumen darüber ausgeſtreut ſehen; woraus genügend erhellt, daß eine andre Randbemerkung: es handle ſich hier nicht wie bei der Beurtheilung der Gerusalemme liberata und des Pastor fido um Differenzen zwiſchen den Leuten von Geiſt, ſondern um die zwiſchen den Gelehrten und den bloßen Liebhabern (entre les doctes et les ignorants) — nicht zu einer ſtrengeren Beurtheilung des Cid auffordern ſollte. Allerdings fand die zweite Redaction noch weniger Beifall. Man war — wie er jetzt ſagte — zu ſehr in das andre Extrem gefallen; man hatte zu viel Blumen verſchwendet. Daher man zuletzt doch wieder ziemlich auf den erſten Entwurf zurückkam.

Die Academie hatte ſicher ſo gerecht wie möglich zu verfahren geglaubt. Sie hatte ſich ganz nur auf die Prüfung der ihr von Scudéry vorgelegten Einwürfe beſchränkt. Sie hatte dieſelben theils verworfen, theils gemildert, theils, nur gerade freilich die weſentlichſten, zu den ihren gemacht. Hatte doch Scudéry mit einzelnen ſeiner Einwendungen gar nicht ſo Unrecht. Allein die Academie hätte vor Allem den durchaus gehäſſigen, Alles nur gefliſſentlich herabſetzenden Ton derſelben zu rügen gehabt. Gerade hierüber ging ſie ſchweigend hinweg. Die Wirkung war, daß auch ihre Beurtheilung als eine ſehr geringſchätzende erſcheinen mußte, wie ſie etwa ein Scudéry verdient hätte, nicht aber ein Corneille. Beſonders hielt auch ſie an der Anſicht feſt, daß der Charakter der Chimène als ein ſehr ſchwächlicher aus dem Kampfe zwiſchen Pflicht und Liebe hervorgehe. Sie eignete ſich zwar nicht die Vorwürfe der Unkeuſchheit, des Vatermords und der Ungeheuerlichkeit an, mit der Scudéry dieſen Charakter überhäuft hatte, aber ſie glaubte doch, daß das Stück durch ihn nicht diejenige ſittliche Wirkung auszuüben vermöge, die man von der Tragödie zu fordern berechtigt ſei. Sie tadelte nicht, daß Chimène den Mörder ihres Vaters noch liebe, wohl aber erklärte ſie es für unnatürlich und abſtoßend,

daß dieſe den Cid heirathe und ſich hierzu ſogar noch an demſelben Tage entſchließe, an dem ihr Vater getödtet worden war.

Es iſt wahr, daß Corneille zu dieſen Einwürfen Veranlaſſung gegeben hatte; daß ſeine Tragödie gegen den Schluß hin Motive aufnimmt, die faſt einen luſtſpielartigen Charakter haben, daß ihr Ausgang nicht ohne eine tiefe Diſſonanz bleibt. Die Beſchuldigung der Unſittlichkeit aber beweiſt, wie wenig die Herren von der Academie, wie wenig Richelieu, der ihre Anſicht doch ſicherlich theilte, die wahre Abſicht des Dichters begriffen hatte, der gerade für das natürliche Gefühl gegen die Unſittlichkeit der aus dem conventionellen Ehrbegriff entſpringende Forderungen eintrat, freilich in einer etwas zweideutigen Weiſe, weil dieſe Forderungen zugleich mit einer Pflicht verbunden erſchienen, die in dem heiligſten Verhältniſſe der Natur, in der kindlichen Pietät, wenn auch nur gegen einen Vater wurzelt, welcher das Glück ſeines Kindes rückſichtslos einem aufwallenden und ebenfalls unberechtigten Ehrgefühl opferte. Doch ſollte Richelieu zur Rechtfertigung Corneille's ſelbſt wieder beitragen, indem er kurz nach dem Cid ein erneutes Verbot gegen die Duelle erließ, was man gewiß nur den Wirkungen dieſes Stücks, und gewiß nicht unſittlichen, zurechnen darf.*)

Natürlich war Scudéry ungleich mehr von den Sentiments de l'académie française sur le Cid befriedigt als Corneille. Auch dieſer machte aber zuletzt zum böſen Spiel gute Miene. Er hatte dem vorausgeſehenen Schiedsſpruch die Spitze ſchon dadurch abzubrechen geſucht, daß er die erſte Ausgabe des Cid (Anfang 1637) der Nichte und Geliebten des Cardinals Richelieu, der Herzogin von Aiguillon, widmete, was ohne Zweifel mit Billigung Richelieu's geſchah. Jetzt, am 23. December 1637, ſchrieb er an Boisrobert, indem er ihn für Einſendung der ihm von Richelieu ausgeworfenen Penſion dankt: „Da Sie mir rathen der Academie nicht zu antworten in Rückſicht auf die Perſonen, die dabei intereſſirt ſind, ſo bedarf es für mich keines weiteren Auslegens. Ich bin etwas mehr von dieſer Welt, als Heliodor, der lieber ſein Bisthum, als ſein Buch preisgab. Mir iſt das Wohlwollen meines Herrn lieber, als aller Beifall der Welt. Ich werde ſchweigen, nicht aus Verdruß, ſondern aus ſchuldiger Achtung."

*) Man ſagt, daß allein ſeit der Thronbeſteigung Heinrichs IV. bis zum Jahre 1607 tauſend Edelleute im Duell gefallen ſeien. Trotz verſchiedener gegen dieſe Duellwuth erlaſſener Verbote graſſirte dieſelbe immer noch fort.

Aus dieſer Stelle geht deutlich hervor, daß Richelieu Corneille ſein Wohlwollen niemals entzogen, wohl aber in ſeiner herriſchen und rückſichtsloſen Weiſe von ihm gefordert hatte, ſein Stück und ſeinen Dichterruhm in einem beſtimmten Umfange ſeinen Zwecken zu opfern. Damit ſtimmt überein, daß Corneille's Vater (der ſchon im folgenden Jahre ſtarb) Anfang 1637 mit ſeiner Familie in den Adelſtand erhoben ward; ein Ereigniß, dem Richelieu ſicher nicht fern ſtand; daß dieſer Corneille im Jahre 1638 wieder mit der theilweiſen Ausführung eines von ihm neu entworfenen dramatiſchen Stückes, L'aveugle de Smyrne, betraute, daß der Horace, nach einem Briefe Chapelains, zuerſt im Palais Cardinal zur Aufführung kam*) und nach der Erzählung Fontenelle's, der hierin gewiß nicht verdächtig ſein kann, Richelieu Corneille's Heirath in derſelben herriſchen Weiſe unterſtützte, mit der er ihn früher in ſeiner Dichterehre gekränkt.**)

Es erklärt ſich hieraus die überſchwängliche Widmung, mit welcher Corneille dem Cardinal 1641 den Druck ſeines Horace überreichte, und beweiſt zugleich, daß jene angeblich einem von Corneille nach der erſten Aufführung ſeines Horace geſchriebenen Brief entnommene Stelle: „Horace fut condamné par les Duumvirs, mais il fut absout par le peuple" entweder erfunden iſt oder ſich doch nicht auf Richelieu beziehen kann.

Indeſſen iſt anzunehmen, daß Richelieu's Verfahren in Corneille's Streit mit Scudéry Corneille aufs Tiefſte verwundet und empört haben mochte und er dieſes Gefühl trotz der Wohlthaten, die er fort und fort von dem großen Cardinal empfing und auch annahm und der Dankbarkeit, die er ihm dafür zollte, nie überwunden hat; wovon Fontenelle wohl aus Ueberlieferungen wiſſen konnte. Ich halte es daher auch für möglich, daß Corneille nach Richelieu's Tode (1642) jenes Quattrain verfaßt habe, das man ihm zuſchreibt:

*) Ich folge hier Royer a. a. O. III. S. 25.

**) Richelieu, heißt es hier, fragte Corneille eines Tages (im Jahre 1640), ob er wieder an einem Drama arbeite. Corneille erwiderte, daß es ihm dazu an der nöthigen Ruhe fehle, weil ihm die Liebe den Kopf verdreht habe, die Liebe zu der Tochter des Lieutenant Général des Andelys, der ſie ihm aber verweigere. Richelieu ließ dieſen ſofort nach Paris kommen, der mit Zagen vor dem gefürchteten Manne erſchien und herzlich froh war, daß es ſich nur um die Befriedigung Corneille's handelte. Mit Freuden gab er ſeine Tochter nun einem Manne, der ſo mächtige Fürſprecher hatte.

Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien:
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Wiewohl ihn auch ſchon dieſes, ſeiner erſt kürzlich geſchriebenen Widmung gegenüber compromittirt.

Dagegen ſträube ich mich gegen die Annahme, daß er der Verfaſſer folgenden Sonetts ſei, welches Voltaire auf einem in ein Exemplar der Granet'ſchen Ausgabe der hinterlaſſenen Poeſien Corneille's eingehefteten Flugblatt abgedruckt fand. Es iſt dem Grabe Ludwigs XIII. gewidmet, welcher ſeinem großen Miniſter ſchon im folgenden Jahre (1643) nachgefolgt war und lautet:

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont la seule bonté déplut aux bons François:
Ses erreurs, ses écarts, vinrent d'un mauvais choix
Dont il fut trop long-temps innocement complice
L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de son ponvoir, nous donnèrent des lois.
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut tonjours celui de l'injustice.
Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa conr,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour,
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre;
Et par cet ascendant ses projets confondus,
Après trente-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à regner, il a cessé de vivre.

Denn abgeſehen, daß dieſes Sonett jenem Quattrain widerſpricht, kann es Corneille ſchon deshalb kaum geſchrieben haben, weil er nach der Widmung ſeines Horace das Recht ſo zu ſchreiben verwirkt hatte. Auch würde er, wenn er es damals bekannt gegeben hätte, ſeinen Gegnern nur neue Waffen gegen ſich in die Hand geſpielt haben, die man, als er einige Jahre ſpäter (1646) von Ludwig XIV. mit der poetiſchen Verherrlichung ſeines Vaters betraut wurde, ſicher benutzt hätte.

Corneille hatte, wie ſchon geſagt, den Stoff ſeines Cid, dem erſten Theile von Guillen de Caſtro's Jugendthaten des Cid entnommen. Er war dem Gange der Handlung dieſes Dramas im Allgemeinen gefolgt, hatte demſelben ſogar eine größere Anzahl einzelner Gedanken und Charakter-

züge faſt wörtlich entlehnt. Gleichwohl war er kein bloßer Ueberſetzer. Dieſe Verläumdung würde aber zur Wahrheit werden, wenn ſeinem Cid, wie Voltaire es annahm, auch noch Diamante's El honrador de su padre zu Grunde läge, der in den erſten Akten faſt ganz mit ihm übereinſtimmt. Selbſt ſpaniſche Beurtheiler ſind lange in Zweifel geweſen, welcher der beiden Dichter den anderen benutzt, ob Corneille, ob Diamante? Neuerdings hat es aber nicht nur der mit der ſpaniſchen Literatur ſehr vertraute Puibusque höchſt warſcheinlich gemacht, daß Diamante ſpäter als Corneille gelebt, jedenfalls aber von ihm kein Druck vor 1659 erſchienen ſei,*) ſondern auch Fée die Priorität der Dichtung dieſes letzteren aus inneren Gründen in überzeugender Weiſe erwieſen.**)

Corneille hat von Guillen de Caſtro die Kunſt durch die Schilderung großer Gemüthsbewegungen, durch die Entwicklung erhabener Grundſätze und Entſchlüſſe auf das Herz der Zuhörer zu wirken und dabei den Nachdruck auf die lebendige Darſtellung der Situation zu legen gelernt. Die Art, wie er dieſe Zwecke erreichte, die Form, in der es geſchah, war jedoch eine andere. Während der Spanier auf eine möglichſt mannichfaltige, reiche und dabei phantaſievolle maleriſche Darſtellung ausging und hierbei beſonders die äußere Situation betonte, war es Corneille, an die früheren Darſtellungen der franzöſiſchen Bühne anknüpfend, mehr um die gegenſätzliche Entwicklung der inneren Motive, um die möglichſte Klarſtellung und Herausarbeitung der inneren Situation, mehr um das, was in dieſer der Dichter gedacht haben würde, als um die aus ihr zu entwickelnde Handlung und eben deshalb um möglichſte Vereinfachung der äußeren Situation zu thun. Woraus ſich z. B. erklärt, daß er eine Geſtalt, wie die der Prinzeſſin Uraque in einer von der übrigen Handlung faſt losgelöſten und auf deren Entwicklung ohne allen Einfluß bleibenden Weiſe mit einer Ausführlichkeit behandelt hat, die ihn ſogar mit dem Geſetze der Einheit des Orts in Conflict brachte. Kam für ihn die innere Lage ſeiner Perſonen mehr in Betracht, als die äußere, lag ihm mehr daran, dieſelben über ihre Lebensanſichten, ihre Grundſätze und Beweggründe ſprechen, als aus den letzteren handeln zu laſſen, ſo mußte ihm

*) Es iſt im 11. Theil der Comedias de varios von dieſem Jahre enthalten.

**) Etudes sur l'ancien théâtre espagnol. Paris 1878.

auch die faſt nur auf ihr eigenes Empfinden bezogene Lage dieſer Prinzeſſin genügen und die in dieſem Sinne ausgeführte Darſtellung derſelben, ſo undramatiſch ſie immer war, doch intereſſant genug erſcheinen.

Wie ſehr Corneille in ſeinem Cid die Einheit des Orts auch verletzte, ſo hat doch die Abſicht den reichen, mannichfaltig bewegten Stoff des Spaniers den Principien der claſſiſchen Tragödie ſo viel wie möglich zu nähern, viel zur Vereinfachung der einzelnen Situationen mit beigetragen. Ein andrer Grund hierzu lag aber noch in dem Zuſtand der damaligen Schauſpielkunſt, welche im ernſten Drama ihre ganze Stärke in der rhetoriſchen Declamation gehabt zu haben ſcheint und daher immer nach langen Monologen und Dialogen verlangte. Selbſt wenn die Scene einmal figurenreicher wird, herrſcht der Dialog und in dieſem die Streitrede vor, die dann oft nur auf mehrere Perſonen vertheilt erſcheint und gelegentlich durch eine andere ſei es ſchlichtende oder entſcheidende Anſicht und Stimme unterbrochen wird — eine Methode, der Corneille auch ſpäter noch treu blieb und die beſonders auffällig in der berühmten Scene zwiſchen Auguste, Maxime und Cinna, im 2. Akte des Cinna und in der Eingangsſcene von La mort de Pompée hervortritt.

Corneille führte die Sprache des Herzens, die Sprache der Empfindung und Leidenſchaft auf der franzöſiſchen Bühne ein, aber ſie ſtand bei ihm faſt immer unter dem Einfluß des Verſtandes und der Reflection, ja hier und da ſelbſt noch unter dem der Vorurtheile der Zeit, ſo daß jene Empfindungen und Leidenſchaften nur zu oft gegen den erhabenen Schwung zurücktreten mußten, mit dem er die ſie leitenden Anſchauungen und Grundſätze zu entwickeln und zu verherrlichen ſtrebte, wobei es an ſpitzfindiger Sophiſtik nicht fehlte.

Man braucht nur die Schlußſcene der erſten Jornada bei Guillen de Caſtro*) mit den entſprechenden Scenen bei Corneille zu vergleichen, um zu erkennen, wie jener vorzugsweiſe durch die Mittel der Phantaſie, dieſer durch die des Verſtandes auf das Gefühl zu wirken ſucht, daß jener auf eine regelloſere, maleriſche, ſtimmungsvolle, dieſer auf eine architektoniſch geordnete, plaſtiſche, ſtilvolle Anordnung ausgeht. Guillen de Caſtro konnte zu ſeiner Darſtellungsweiſe die Natur ſo

*) Man findet die freie Uebertragung bei Fée, a. a. O. S. 113.

brauchen, wie sie ist, er konnte sie unmittelbar nachahmen. Corneille mußte sie stilisiren. Wie unmittelbar auf die Handlung bezogen und individuell erscheint dort meist der Ausdruck der Empfindung. Corneille konnte nicht generell, nicht abstract genug dabei werden. Es scheint dies noch ein Rest des alten scholastischen Geistes zu sein, der übrigens wie wir gefunden auch der spanischen Dramatik keineswegs fremd war, bei dieser aber doch mehr als Beiwerk und Schmuck erscheint. Bei Corneille hat aber das rhetorische Element fast immer eine abstracte lehrhafte Tendenz.

Der Dramatiker kann immer nur wirken, indem er Gegensätze ins Spiel bringt; es sollen dies aber lebendige Gegensätze, individuelle Charaktere, individuelle Empfindungen und Leidenschaften sein. Corneille's Charaktere werden dagegen immer nur erst durch die Principien und Ansichten, die sie vertreten und mit denen sie innerlich oder äußerlich im Kampfe liegen, näher bestimmt. Es handelt sich in jeder Scene vor Allem um irgend einen Gegensatz dieser letzteren und nur erst durch sie auch um einen Widerstreit lebendiger Motive und Charaktere. Kaum noch ein andrer Dichter hat diese Gegensätze so abstract herausgearbeitet und ein großer Theil der Wirkungen welche er ausübt, beruht auf der glänzenden, immer auf die Erregung einer staunenden Erhebung des Gemüths gerichteten Art und Weise in der es geschehen, sowie in der epigrammatischen Zuspitzung dieser Gegensätze, die sich bis auf die Behandlung des einzelnen Verses erstreckt.

Wenn uns heute diese zwar glänzende, aber doch undramatische, reflectirte, rhetorische Behandlungsweise kalt erscheint, so war dies doch nicht zur Zeit des Dichters der Fall. Die Fehler, die seine Gegner im Cid entdeckten, hatten sie auch durch Reflection erst gefunden. Scudéry selbst mußte ja zugeben, daß der Bühneneindruck ganz allgemein ein überwältigender war, wenn er dies auch nur auf Rechnung der Schauspieler stellte. Die Fehler und Schwächen des Cid waren allen Stücken der Zeit eigen, sie waren das, wodurch er mit ihr zusammenhing, seine Vorzüge aber sucht man vergeblich in ihr. Sie waren das, was sein Publikum in eine ganz neue Welt der Empfindungen und Anschauungen hob und was noch heute elektrisch auf fast jeden Franzosen wirkt. War es doch erst Corneille, welcher ihnen, wenn auch vielleicht noch nicht einen wahrhaft tragischen, so doch einen wahrhaft heroischen Stil schuf.

Zu seinen Fehlern aber gehört, daß er bisweilen aus dem erhabenen heroischen Ton in den platteren des Lustspiels herabfällt, daß seine Helden und Heldinnen der Vorzeit bisweilen die Sprache des Hôtel de Rambouillet und der Schäferspiele der Zeit sprechen. Er stand überhaupt noch zu sehr unter dem Einflusse der Zeit, als daß er überall eine ganz freie Kritik an den von ihm in seinen Stücken vertretenen Ansichten, Grundsätzen und Empfindungen hätte ausüben können, so daß er für manches die Bewunderung in Anspruch nahm, dem man sie bei besonnener Ueberlegung verweigern muß. Nicht nur seine Gegner, auch billige Beurtheiler haben gegen die sittliche Bedeutung, gegen die Angemessenheit und Schicklichkeit einzelner der von ihm erhobenen Lebensansichten, Charakterzüge und Handlungen Bedenken geäußert, wie ja der Ausgang seiner Tragödien, z. B. gleich der Ausgang seines Cid, nicht allseitig und vollkommen befriedigen konnte.

Dies hängt auch noch damit zusammen, daß Corneille um jeder seiner Figuren eine bestimmte Theilnahme zu sichern, auch seine böswilligen Charaktere mit hierauf gerichteten Zügen ausstattete oder ihre schlimmen Handlungen sophistisch mit einem Schein der Berechtigung uz verschleiern suchte. Ja, da er mehr selbst durch seine Figuren sprach, als sie aus ihrer eignen Individualität, aus ihrem eignen individuellen Zustand sprechen ließ, so kann es nicht Wunder nehmen, daß sie fast alle dieselbe glänzende Eloquenz, dieselbe dialektische Gewandtheit und selbst Spitzfindigkeit zeigen; was seinen Dichtungen trotz aller Verschiedenheit der darin dargestellten Vorgänge eine gewisse Aehnlichkeit und Monotonie giebt.

Die Einwürfe, welchen Corneille mit seinem Cid begegnete, blieben nicht ohne Einwirkung auf seine weitere Dichtung. Er wollte auch jetzt den Beweis wieder liefern, daß er das, was seine Gegner an ihm tadelten, sehr wohl zu vermeiden verstehe, wenn dies nur sonst seinem Zwecke entsprach und der Gegenstand, den er darstellte, es forderte. Besonders scheint ihm die Beurtheilung, welche der Charakter der Chimène und der Ausgang des Cid erfahren, große Bedenken erregt zu haben, da er von jetzt an der Liebe, der er später überhaupt die Bedeutung einer tragischen Leidenschaft abspricht, in der Tragödie nur noch die zweite, wenn auch oft sehr umfängliche Rolle vergönnt und sie, was gleich in seinem nächsten Drama, Horace,*) der Fall, welches

*) Er wurde 1639 zum ersten Male gegeben und erschien 1641 im Druck.

hierin im vollſten Gegenſatze zum Cid ſteht, wie überhaupt die Gefühle des Herzens und die Forderungen der Familie, den Pflichten gegen die allgemeineren Mächte des Lebens, als die Vaterlandsliebe, den Glauben, die Bürgertugend, ganz unterwirft.

Auch hat ſich der Dichter in ſeinem Horace und ſeinem Cinna, welcher noch in demſelben Jahre (1639) nachfolgte*) wieder von den Spaniern ab und den Alten zugewendet, und wenn er im Cid zwar die Einheit der Zeit, doch nur in einer gegen die innere und äußere Wahrſcheinlichkeit verſtoßenden und den Charakter der Chimène empfindlich bloßſtellenden Weiſe, die Einheit des Orts aber gar nicht gewahrt hatte, ſo glaubte er jetzt der Forderung der drei Einheiten nach allen Seiten aufs vollſtändigſte genügt zu haben. Einen noch größeren Werth aber legte er darauf, daß er, was auch mit Recht als ein großer Fortſchritt in der Entwicklung des Dramas zu betrachten iſt, zum erſten Mal den Verſuch machte, die Handlung während der einzelnen Acte in einen ununterbrochenen organiſchen Zuſammenhang zu bringen, eine Aufgabe, die er zwar noch nicht vollkommen gelöſt hat, wohl aber vollkommen gelöſt zu haben glaubte. Ein Fortſchritt im dramatiſchen Sinn würde nämlich nur darin gelegen haben können, daß jede folgende Scene mit einer gewiſſen innern und äußeren Nothwendigkeit aus der vorausgegangenen hervorginge. Noch aber arbeitet der Dichter hierbei mit äußeren Nothbehelfen, ſo daß die einzelnen Perſonen zum Theil unter einem ungenügenden Vorwande die Bühne verlaſſen oder auf ihr erſcheinen. Auch hier wird man ſich billiger Weiſe nicht an die nur zu erklärlichen Unvollkommenheiten, ſondern an den Fortſchritt zu halten haben, der gleichwohl ein ungeheurer war. Auch er hing mit dem Problem der drei Einheiten zuſammen.

Es iſt ohne Zweifel ſchwerer ein Stück, welches allen dramatiſchen Anforderungen entſpricht, innerhalb der Grenzen zu ſchreiben, welche die drei Einheiten auferlegen, als in voller Freiheit von dieſer Feſſel. Nur wolle man in der bloßen Ueberwindung der durch eine Beſchränkung auferlegten Schwierigkeit noch kein äſthetiſches Moment ſehen. Dies würde in vielen Fällen einem Kunſtſtück weit ähnlicher erſcheinen, als einem Kunſtwerke. — Nichts iſt dagegen wieder leichter, als die drei Einheiten einzuhalten, wenn man dabei andere und vielleicht

*) Er erſchien 1643 im Druck.

wesentlichere dramatische Forderungen umgeht, oder diese verletzt und gegen die Wahrscheinlichkeit fehlt, in deren Interesse wenigstens die der beiden Einheiten der Zeit und des Orts einzig aufgestellt worden sind. Nichts ist leichter, als eine Menge Ereignisse in den Raum von 24 Stunden zu pressen, wenn man nicht darnach fragt, ob sie schicklicher oder auch möglicherweise in so kurzer Zeit so geschehen konnten, oder ob die Charaktere, durch welche sie sich vollziehen hierdurch ganz anders erscheinen, als man es nach ihrem übrigen Verhalten erwarten dürfte, wie dies z. B. bei Corneille der Fall, wenn er den Entschluß der Chimène den Mörder ihres Vaters zu heirathen, welchen Guillen de Castro erst drei Jahre nach dem Tode stattfinden läßt, auf den Tag des Mordes zurücksetzt. Nichts ist leichter bei den verschiedensten Ereignissen an der Einheit des Ortes festzuhalten, wenn man den größten Theil der Handlung hinter die Scene verlegt oder sie da stattfinden läßt, wo sie schicklicher Weise nicht hingehört, was z. B. in Corneille's Horace geschieht, wenn Tullius Gericht zu halten in das Haus des alten Horace kommt, oder falls sich der Dichter, wie in den meisten der regelmäßigen Tragödien, nur auf die Darstellung der Katastrophe beschränkt.

Es werden immer nur wenige tragische Handlungen sein, welche sich in ihrer vollen Totalität innerhalb der durch die drei Einheiten gezogenen Schranken darstellen lassen. Der Dichter wird, wenn er sie zum Gesetz erhebt, entweder auf die meisten derselben verzichten müssen oder sie doch nur mangelhaft darstellen können. Corneille durchbrach diese Schranke als er die Einheit des Orts, er hätte auch noch hinzufügen können die Einheit der Zeit, nur auf den einzelnen Act beschränkt sehen wollte, wie denn z. B. in Cinna die Handlung abwechselnd im Palast des Auguste und in der Wohnung der Emilie spielt. Allein auch diese Einrichtung hat ihre Nachtheile, weil sie nicht selten einen Theil der handelnden Personen actweise von der Scene ausschließt. Corneille gab sie und vielleicht mit aus diesem Grunde späterhin principiell wieder auf.

Voltaire hat gegen Horace eingewendet, daß derselbe eine doppelte Handlung zeige, daß mit dem Streit, welcher die Ermordung der Schwester zur Folge hat, ein neues Stück, ein neues Interesse beginne. Dies ist jedoch irrig. Nur die ungenügende Motivirung des Mordes bei Corneille hat diesen Schein erzeugt. Horace kommt

aus dem Kampfe mit den Curatiern nicht nur als der Retter des Vaterlandes, ſondern auch als der Mörder des Bruders ſeiner Gattin, als der des Geliebten der Schweſter zurück. Der Conflict in den ihn das letztere bringt, war mit dem Kampfe, den er ſiegreich durchfochten, gegeben. Er iſt nothwendig und unauflöslich mit dieſem verknüpft. Horace hatte ihn daher auch voraus geſehen. Er glaubte ihm jedoch die Schärfe genommen zu haben. Gerade hierbei hat es der Dichter an tragiſcher Kraft fehlen laſſen. Gerade hier zeigt es ſich wie wenig er auf eigentlich tragiſche Spannung hinarbeitete. Denn ſchon in der Abſchiedsſcene der Kämpfer von den Frauen, hätte das tragiſche Verhängniß ſich drohender ankündigen ſollen. Der Gegenſatz von Pflicht und Liebe iſt dagegen im Horace ein ungleich reinerer als im Cid. Bemerkenswerth aber iſt, daß wie in dieſem der Dichter kein Gewicht darauf legt, daß Chimène's Vater ihr Glück ſeinem aufbrauſenden Ehrgefühl ſo rückſichtslos opfert und hierdurch ſelbſt die nächſte Pflicht der Natur gröblich verletzt, er hier wieder ganz aus den Augen verliert, daß Horace gegen die Curatier nicht nur ſein Vaterland vertheidigt, ſondern auch den Tod der gefallenen Brüder rächt. Camille hätte daher in Horace nicht nur den Mörder ihres Geliebten, ſondern auch den Rächer ihrer Brüder zu ſehen gehabt.

Man hat Cinna das vollendetſte Werk des Dichters genannt. Wenn man nur die äußere Form ins Auge faßt, ſowohl was Compoſition, als Sprache und die einzelnen Gedanken betrifft, ſo will ich es zugeben. Die Handlung und Charaktere, ſowie die Motivirung beider vermag ich indeß ſo hoch nicht zu ſtellen. In dieſer Beziehung erſcheint mir der Cid, erſcheint mir Horace viel bedeutender, wie ich überhaupt den zweiten Akt von Horace für das im dramatiſchen Sinne bedeutendſte halte, was Corneille geſchrieben. Aus ihm ſpricht wirklich alte römiſche Größe, wogegen ſelbſt noch in dieſem Stück die erſten Geſpräche der Frauen kaum weſentlich anders klingen könnten, wenn ſie der Dichter den Damen des Hôtel de Rambouillet in den Mund zu legen gehabt hätte.

Horace und Cinna hatten einen unbeſtrittenen Erfolg. Es war als ob ſich nie eine Gegnerſchaft wider Corneille geregt hätte. Erſt der Polyeucte (1640)*) ſtieß wieder auf Widerſpruch. Er ging aber

*) Der erſte Druck iſt vom Jahre 1642.

nicht von den Gegnern, ſondern von den Freunden des Dichters, vom Hôtel de Rambouillet aus, wo er ihn vor der Aufführung vorgeleſen hatte. Ich halte die Einwürfe, die man dort gegen den in ſeiner Maßloſigkeit ganz abſtracten und unmotivirten religiöſen Fanatismus Polyeucte's erhob, wenn auch aus andern Gründen, für völlig berechtigt. Ein ſolcher Fanatismus iſt ſeiner Unzurechnungsfähigkeit wegen gar keine tragiſche Leidenſchaft. Er tritt viel zu unvermittelt, zu brutal und zwecklos auf, um irgend ergreifen zu können. Daß er ſchließlich die Bekehrung ſo vieler Andersgläubiger zur Folge hat, iſt mehr nur ein Wunder, als eine irgend wahrſcheinliche Conſequenz, wie die tragiſche Handlung ſie fordert. Auch Richelieu ſoll ſich gegen den Polyeucte ausgeſprochen haben. Der Bühnenerfolg war gleichwohl ein ungeheurer und ſelbſt noch viele der heutigen franzöſiſchen Literarhiſtoriker, wie z. B. Niſard, ſtellen das Stück ſehr hoch.

Die dem Martyre du Saint Polyeucte des Surius entnommene Handlung iſt aber folgende. Paulina, die Tochter des römiſchen Statthalters von Armenien, Felix, hat ſich, von ihrem Vater gedrängt, dem reichen und angeſehenen Polyeucte vermählt, obſchon ihr Herz dem Sevère gehört, von dem ſie glaubt, daß er im Kriege umgekommen ſei. Dies iſt jedoch ein falſches Gerücht geweſen. Vielmehr hat ſich Sevère inzwiſchen durch Tapferkeit zum Günſtling des Kaiſers emporgeſchwungen. Er kommt, von Paulinas Vermählung nichts ahnend, ihr Herz und ihre Hand nun in Anſpruch zu nehmen. Vater und Tochter zittern vor der Ankunft des jetzt allmächtigen Mannes, jener weil er den Zorn desſelben fürchtet, dieſe weil in ihrem Herzen der Kampf zwiſchen Liebe und Pflicht aufs Neue erwacht. Inzwiſchen iſt Polyeucte, dem ſie ihr Herz nicht verbirgt, zum Chriſtenthum übergetreten und verlangt ſofort nach nichts andrem, als die Wahrheit ſeines neuen Glaubens vor aller Welt durch ſeinen Märtyrertod zu erweiſen, um hierdurch dem Chriſtenthum neue Anhänger zuzuführen. Trotz der Abmahnung des Néarque, welcher ihn doch erſt ſelbſt zum Chriſtenthum überredet hatte, läſtert er öffentlich die Götter der Römer und wirft ihre Altäre um. Felix glaubt ſich jetzt vor dem Zorn des Sevère nicht anders retten zu können, als indem er Polyeucte opfert. Paulina ſucht ihn dagegen zu retten. Polyeucte weiſt ſowohl die Rettung, als Paulinas Liebe zurück. Er verlangt nach nichts als ſeinem Tode und will Paulina nur als die Seine anſehen,

wenn sie seinen Glauben und seinen Märtyrertod theilt. Auch Sevère, heimlich dem Christenthume geneigt, sucht Polyeucte vom Tode zu retten, Felix in seiner Verblendung erblickt aber nur eine List darin, ihn selbst zu verderben. Er läßt daher seinen Eidam hinrichten. Diese That erzeugt eine innere Wandlung in ihm, so daß er nun ebenfalls sich offen zum Christenthume bekehrt. Paulina folgt seinem Beispiel, ein großer Theil des Volkes hat schon vorher Sympathie für den neuen Glauben gezeigt und auch Sevère deutet zuletzt seinen baldigen Uebertritt an.

Die Charaktere wachsen in Horace, Cinna und Polyeucte noch mehr über das gewöhnliche Maß hinaus, als im Cid. Sie fordern zum Theil zu noch größerer Bewunderung auf, die des letzteren aber stehen uns näher. „Corneille, sagt la Bruyère, besitzt die Kunst uns seinen Charakteren und seinen Ideen zu unterwerfen. Er stellt die Menschen so dar, wie sie sein könnten." Nisard*) setzt hinzu, daß ihre Größe darum doch nicht so außerhalb der Grenzen des Erreichbaren liege, um nicht den Wunsch empfinden zu lassen, sich ihnen zu nähern oder sich wenigstens zu schämen, daß man ihnen so fern stehe. Indessen ist diese Größe zum Theil auch nur Schein, mit welchem die glänzende Rhetorik des Dichters täuscht. Oder welchen Werth hat wohl die Freiheitsliebe eines Maxime und Cinna neben der eines Cassius und Brutus bei Shakespeare? Verlieren nicht all die glänzenden Reden welche sie halten, ihre Bedeutung, nachdem wir wissen, daß sie nur von dem Egoismus der Liebe zu einer That fortgerissen werden, vor welcher der eine im entscheidenden Momente wieder zurückscheut, weil ihr Pathos seinem Herzen innerlich fremd ist, und an welcher der andere sogar zum Verräther wird? Und worin besteht wohl die so hoch gepriesene Größe des Corneille'schen Auguste, der nachdem er dem Königthum blutige Opfer gebracht, in einer plötzlichen Anwandlung von Gewissenhaftigkeit schwankend wird, ob er ihm weiter folgen oder zum Republikanismus zurückkehren soll? der nie aus eignen Beweggründen seine Entschlüsse faßt, sondern sich hier durch die Sophistik Cinna's zum Königthum, dort durch die politischen Rathschläge seiner Gemahlin zur Milde bestimmen läßt?

Nisard hält mit dem Polyeucte die große Schöpfungsperiode Corneille's für abgeschlossen, und sieht in Rodogune, La Mort de

*) Histoire de la littérature française. Paris 1863. 3. éd. II.

Pompée, Sertorius, Nicomède, Don Sanche und Héraclius nichts als einen allmählichen Niedergang. Ich halte dies, wenn man den dramatiſchen Werth dieſer Stücke in's Auge faßt, für zu weitgehend. Es zeigen ſich in jenen vier Stücken ebenſo große dramatiſche Fehler, wie in den ſpäteren und in dieſen, wenn auch nicht in ſo glänzender Fülle immer noch große einzelne Züge und Scenen. Ja, da das Tragiſche nicht die eigentliche Stärke des Dichters ausmacht, ſo möchte ich glauben, daß eine Dichtung wie Don Sanche, wenn ſie auch an heroiſcher Größe und an Glanz des Gedankengehalts weit hinter jenen zurückſteht, im Ganzen, wenn auch nicht im Einzelnen, nach ihrem dramatiſchen Werth faſt noch am meiſten befriedigt.

Niſard glaubt den jähen von ihm behaupteten Rückgang daraus erklären zu ſollen, daß der Dichter bisher unter dem doppelten Einfluß der Alten und der Spanier ſtehend, von jetzt an dem dieſer letzteren allzuſehr nachgegeben habe. Er ſieht den Hauptunterſchied des antiken und ſpaniſchen Theaters nämlich darin, daß jenes ſeine Situationen aus den Charakteren entwickle, dieſes aber die Charaktere aus den Situationen, wobei es die letzteren nicht wechſelnd und überraſchend genug, aber faſt immer auf Koſten der Wahrſcheinlichkeit geſtalten könne. Dies iſt, wenngleich nicht in dem von dieſem geiſtvollen Geſchichtsſchreiber angenommenen Umfange zwar zutreffend, nur irrt er, wenn er das erſte für das allein Richtige hält und dem andren ſelbſt noch eine beſchränkte Berechtigung abſpricht. Schon Ariſtoteles, der doch das Drama der Alten kannte, behauptet, daß nicht die Charaktere, ſondern die Handlung das erſte und maßgebende im Drama ſei. Handlung iſt freilich ohne Charaktere nicht denkbar, aber ſie umfaßt außer ihnen auch noch die Situationen, die beide in ihr nicht nur zugleich gegeben, ſondern auch ganz auf einander bezogen ſein müſſen, ſo daß die Handlung eben entſteht, indem beide ſich an- und auseinander entwickeln. Charaktere und Situationen ſind alſo der Handlung untergeordnet, aber ſie conſtituiren dieſelbe, ſie müſſen zu dieſem Zwecke überall lebendig und folgerichtig auseinander hervorgehen und ſich überall ebenſo ſelbſt, wie einander entſprechen. Es wird nicht geleugnet werden können, daß die guten ſpaniſchen Dichter in ihren beſſeren Werken dies zu ungleich reicherer Entwickelung gebracht haben, als die Alten, nur daß ſie dabei ihr beſonderes Augenmerk auf das maleriſche und ſtimmungsvolle der äußeren Situa-

tion legten, während die Alten vorzugsweiſe die innere Situation berückſichtigten und dieſer entſprechend die Charaktere in einer gewiſſen ſich iſolirenden Abgeſchloſſenheit, in einem mehr plaſtiſchen Sinne ausbildeten. Auch faßten die Spanier allzuſehr die einzelne Scene ins Auge, daher ſich bei ihnen wohl dieſe, nicht aber die Scenen in ihrem Zuſammenhange mit der nothwendigen Folgerichtigkeit entwickeln. Vielmehr beruht dieſe Entwicklung oft auf gekünſtelten und ſpitzfindigen Vorausſetzungen oder auf dem Hinzutritt äußerer und mitunter ſehr geſuchter und unwahrſcheinlicher Zufälligkeiten. Ich will nicht in Abrede ſtellen, daß Corneille von dieſen Fehlern der ſpaniſchen Bühne manches mit herübergenommen hat; aber wichtiger iſt doch, daß er durch das Studium derſelben ein Gefühl für die lebendige dramatiſche Situation überhaupt gewann. Es iſt eines ſeiner großen Verdienſte als Dramatiker, die Geſtalten der franzöſiſchen Tragödie, die noch immer an einer ſteifen Unbeholfenheit krankten, in eine lebendige Beziehung zu einander gebracht, der franzöſiſchen tragiſchen Bühne die lebendige dramatiſche Situation geſchaffen zu haben.

Ein ganz unmittelbarer Nachahmer der Spanier in Bezug auf Situation konnte aber Corneille, wie ich bereits bei dem Vergleiche des Cid mit dem Guillen de Caſtro'ſchen Vorbild bemerkte, ſchon wegen der Verſchiedenheit ſeines Compoſitionsprincips nicht ſein. Dies wird durch einen Vergleich ſeines Menteur mit der Alarcon'ſchen La verdad sospechosa auf's Neue beſtätigt. Am entſchiedenſten dafür aber würde ſein Heraklius ſprechen, wenn dieſer wirklich, was ich bezweifle, eine Nachbildung von Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira ſein ſollte.

Corneille, der außerordentliche Charaktere zu ſchildern liebte, mußte natürlich auch ſuchen ſie in außerordentliche Situationen zu bringen und dies wurde durch das bei ihm mit den Jahren immer mehr hervortretende Streben, ſeinem Publikum neu und originell zu erſcheinen, gefördert, wobei ſich ergiebt, daß Unwahrſcheinlichkeiten der Situation nicht immer eine Folge davon zu ſein brauchen, daß der Dichter aus ihnen ſeine Charaktere entſtehen läßt, ſondern ſie ebenſo gut entſtehen können, wenn er das umgekehrte Verfahren einſchlägt. Doch auch das Geſetz der drei Einheiten trug hierzu bei, wie es den Dichter ja vielfach zur Vereinfachung ſeiner Situationen nöthigte, wozu er noch dadurch gedrängt wurde, daß es ihm mehr um die innere, als um die

äußere Situation seiner Charaktere zu thun war. Die Situation war ihm, wie schon gesagt, nicht sowohl das Mittel dieselben handeln, als sprechen, als sie ihre Ideen und Ansichten entwickeln, vertheidigen, zur Geltung bringen zu lassen. Gegen dieses dialektisch-rhetorische Moment seiner Darstellung mußte die individuelle Situation nur zu häufig zurückzutreten, sie bleibt oft längere Zeit ganz unverrückt bei ihm stehen.

Eine gewisse Wahrheit liegt aber doch dem Nisard'schen Ausspruche zu Grunde, welcher die Corneille'sche Glanzperiode auf die vier Dramen: Cid, Horace, Cinna und Polyeucte, eingeschränkt sehen will. Was Corneille zum großen nationalen Dichter gemacht, liegt allerdings fast ganz in jenen vier Werken beschlossen. Der Menteur mag ein besseres bürgerliches Lustspiel, Don Sanche ein besseres heroisches Lustspiel sein, als Cinna oder der Cid gute Tragödien sind, gleichwohl würden weder sie, noch alle seine übrigen Dramen zusammen, wie viel auch noch sie an den Vorzügen jener vier andren theilnehmen möchten, ihn zu dem großen nationalen Dichter gemacht haben, als der er noch heute gefeiert wird. Denn dies ist nicht sowohl das, was er als dramatischer Dichter, als was er als Dichter überhaupt ist — es ist die große ethische Weltanschauung, der große ethische Ideengehalt, die allerdings nur im Drama den erhabenen, mit sich fortreißenden Ausdruck, die große stilvolle Form gewinnen konnten, in welcher sie der Nation zum Maß und Gesetz wurden. Corneille nimmt hierin, trotz der übrigen Verschiedenheit beider, bei den Franzosen ganz dieselbe Stelle ein, wie Schiller bei uns Deutschen. Daher auch Nisard mit Recht sagen konnte: „Gott wolle verhüten, daß der große Corneille aufhöre, auf unsrem Theater volksthümlich zu sein. Mit diesem Tage würden wir aufgehört haben; eine große Nation zu heißen." Der Einfluß, den Corneille auf das Empfindungsleben seiner Nation ausgeübt hat und noch heute ausübt, ist ein ganz ungeheurer. Er hat ihr ihre sittlichen Ideale gegeben, die opfermüthige Begeisterung für alles Große und Erhabene, für Liebe, Ehre und Ruhm. Doch auch die Verirrungen ihres leicht erregbaren Selbstgefühls, ihre fanatische Begeisterung für die äußere Gloire lassen sich schon mit auf diesen Dichter und auf jene vier, oder wie ich noch lieber sagen möchte, auf die drei Meisterwerke, den Cid Horace und Cinna zurückführen.

Gleich der nächsten dramatischen Dichtung Corneille's La mort

de Pompée (1641)*) gebricht es nicht nur mehr, als den früheren an wahrhafter tragiſcher Kraft, ſondern auch an dieſem zur Bewunderung hinreißenden Elemente des Heroiſchen, an welchem jene ſo reich waren. Weder Céſar noch Ptolomée, weder Cornelie noch Cleopâtre, am wenigſten aber Photin, vermögen wahrhaft zu ergreifen und zu feſſeln. Daher ſich auch das Intereſſe in dieſem Stück in dem Maße zerſplittert, daß eine Schauſpielerin jener Zeit von ihm ſagen konnte: „Es ſei wohl ſehr ſchön, nur daß es zu viele Helden habe“. Es hat nämlich eigentlich keinen, daher es der Dichter wohl auch nach dem gar nicht auf der Bühne erſcheinenden Pompée benannt hat.

Um ſo größer und verdienter war die Anerkennung, welche Corneille im nächſten Jahre (1642) mit ſeinem Menteur errang.**) Bellerofe ſpielte die Titelrolle und Richelieu, der in dieſem Jahre noch ſtarb, ſoll ihm dazu einen koſtbaren Anzug geſchickt haben, was ein neuer Beweis für die Gunſt ſein würde, in welcher Corneille auch noch jetzt bei dem Cardinal ſtand. Neben dieſem fein organiſirten und ſtiliſirten Luſtſpiel nimmt ſich die Dichtung Alarcon's, die ihm zum Vorbild gedient wie ein Naturkind neben einer ſalonfähigen Dame aus.***) An einfacher Natürlichkeit der Charakteriſtik erreichte Corneille ſie nicht. Niſard, welcher den Spaniern jede durchgeführte und folgerichtige Charakterzeichnung abſpricht, wird ſchon durch dieſes eine Luſtſpiel widerlegt; auch erſcheint Alarcon Corneille an echtem Luſtſpielgeiſt überlegen, inſofern er die Gewohnheit des Lügens in ſeinem Helden als einen Fehler erſcheinen läßt, der ſeinen Urſprung mehr in der Phantaſie, als im Herzen hat, während bei Corneille das umgekehrte Verhältniß obwaltet. Aber das Corneille'ſche Luſtſpiel erſetzt dies durch andere Vorzüge und wenn es auch nicht wahr ſein ſollte, daß Molière geſagt, es ſei dieſes Stück geweſen, welches ihm zuerſt gezeigt, wie Leute von Bildung mit einander verkehren, ſo daß er ohne daſſelbe ſchwerlich ſeinen Etourdi, ſeinen Dépit amoureux, vielleicht ſelbſt nicht ſeinen Mysanthrope geſchrieben haben würde, ſo iſt doch ſo viel gewiß, daß Corneille damit das erſte wahre Muſter eines franzöſiſchen Charakter-Luſtſpiels aufgeſtellt hat.

*) Es erſchien 1644 im Druck.

**) Es erſchien 1644 im Druck.

***) Corneille, welcher irregeführt durch eine jener unrechtmäßigen Ausgaben das ſpaniſche Stück dem Lope de Vega zuſchrieb, ſchätzte daſſelbe ſehr hoch.

Das nächste Jahr (1643) brachte den ersten Druck des Cinna. Er war einem Herrn von Montauron, einem reichen receveur général, vom Dichter gewidmet worden. Der Ton dieser Widmung war ein so überschwänglicher, daß man das Gerücht verbreitete, Corneille habe dafür 1000 Pistolen erhalten und um diesen Preis dem reichen Speculanten den Vorzug vor dem sich um die gleiche Ehre bewerbenden Cardinal Mazarin eingeräumt. Dies wird jedoch durch das freundliche Verhältniß widerlegt, das er nur kurze Zeit später zu diesem gewann.*) Die Maßlosigkeit der in jener Widmung enthaltenen Schmeicheleien hatte aber zur Folge, daß das Lob à la Montauron dafür sprüchwörtlich wurde.

Der große Erfolg des Menteur bewog den Dichter zu einer Fortsetzung, La suite du menteur**), der er wieder ein spanisches Lustspiel, Lope de Vega's Amar sine saber a quien zu Grunde legte. Corneille hielt die Intrigue desselben für noch interessanter, auch gehört sie in der That zu Lope's glücklichsten Lustspielerfindungen, gleichwohl hatte es nur geringen Erfolg.

1644 betrat seine Rodogune die Bühne.***) Er gab ihr vor all seinen andern Stücken den Vorzug. Ein fast gleichzeitiges Stück von Gilbert zeigt bis auf den Schluß eine völlige Uebereinstimmung in der Composition, der Anlage der Charaktere, der Folge und dem Inhalt der einzelnen Scenen. Da das Gilbert'sche Stück etwas eher als das Corneille'sche erschien, so lag der Verdacht nahe, daß dieser es benutzt haben könnte. Fontenelle erklärt diesen Umstand jedoch daraus, daß Corneille seinen Plan einem Freunde mitgetheilt habe, Gilbert denselben erfuhr und ihn dann, indiscret genug, zu einer eigenen Dichtung benützte. Den Stoff hatte Corneille den syrischen Kriegen des Appianus Alexandrinus entnommen. Die Ausführung war im großen Stile gehalten. Voltaire nannte die Dichtung furchtbar und groß. Auch hier aber ist das Interesse getheilt. Ist die syrische Cleopâtre oder Rodogune die Heldin? Dem Titel nach soll es zwar diese sein, der Handlung nach ist es gleichwohl aber jene. Der Dichter sagt,

*) Noch in demselben Jahre widmete er seinen Mort de Pompée, den berühmtesten Mann der alten Welt, wie er sagte, dem berühmtesten Manne der neuen.

**) Die erste Aufführung fand 1643 statt, der erste Druck erschien 1648.

***) Der erste Druck fällt in das Jahr 1647.

daß er dem Stücke den falschen Titel aus Rücksicht auf den Namen der Cleopâtre gegeben habe, die man mit der ägyptischen leicht würde haben verwechseln können. Dem war jedoch durch die bloße Anfügung, „Königin von Syrien", leicht vorzubeugen. Wahrscheinlicher ist daher, daß sich der Dichter immer noch scheute, einen so verbrecherischen Charakter, wie die Cleopâtre, offen zur Heldin zu machen. Dagegen wagte er hier einen Mord auf offener Scene. Cleopâtre trinkt vor den Augen des Publikums das Gift, mit dem sie aus Herrschsucht und Haß ihren Sohn und Rodogune ermorden will. Auch die ersten Wirkungen des Giftes werden noch sichtbar, nur der Tod wird den Blicken des Zuschauers entzogen und hinter die Scene verlegt. Man hat Gewalt und Kühnheit dieses Auftritts gerühmt — es war aber doch vielleicht mehr die Kunst der Darstellerin, als die Größe des Dichters, die man bewunderte. Mit Recht hat man dagegen die Alternative getadelt, welche Rodogune den Söhnen der Cleopâtre stellt, die beide nach ihrem Besitz streben, indem sie sich nur demjenigen zur Gemahlin geben will, welcher den Tod seines Vaters an seiner Mutter rächt; nicht sowohl deshalb, weil, wie man gesagt, ein solcher Vorschlag einer so tugendhaften (?) Person, wie Rodogune, unwürdig sei, sondern weil er auch im höchsten Grade unklug und zweckwidrig erscheint. Das ist zugleich ein neuer Beweis, daß sich unwahrscheinliche Situationen auch aus den Charakteren entwickeln lassen.

Lessing hat in seiner Dramaturgie den Inhalt dieser Dichtung eingehend beleuchtet und an ihr eigentlich nur zu tadeln gefunden. Er nennt sie das Werk eines Stümpers, ein bloßes Product des auf den Bühneneffect ausgehenden Verstandes oder, wie er sich ausdrückt, des Witzes. Man kann dieses zum Theil übertreibende, zum Theil geradezu unbillige Urtheil nur damit entschuldigen, daß es Lessing vor allem darauf ankam, das deutsche Theater aus den Fesseln des französischen Academismus zu befreien. Er übersah oder wollte vielleicht nur übersehen, daß Corneille das Stück, so wie er es von ihm forderte, gar nicht dichten konnte, weil dies dem Gesetz der drei Einheiten widersprochen haben würde. Corneille, der nur die Katastrophe behandeln konnte, mußte schon deshalb, und nicht blos aus Originalitätssucht oder um des bloßen Bühneneffects willen, Vieles verändern. Ich glaube daher, daß so sehr Lessing mit einzelnen Einwänden im Rechte ist, Corneille doch einen andren Ton der Beurtheilung verdient hätte.

Doch, wie ſchon geſagt, der Schlag war mehr gegen die gedankenloſen Bewunderer Corneille's, als gegen ihn ſelber gerichtet.

Die erſte Niederlage erlitt Corneille 1645 mit ſeinem Théodore Vierge et Martyre chrétienne. Der Stoff iſt dem 2. Buche des heiligen Ambroſius entnommen, und wenn nicht derſelbe, ſo doch ein ganz ähnlicher, wie der, den wir bereits in dem provençaliſchen Myſterienſpiele des 14. Jahrhunderts: Lo Martyre de Ste Agnèse behandelt finden. Noch ein paar Jahrzehnte zuvor würde die franzöſiſche Bühne einen ſolchen Stoff ruhig ertragen haben. Die Nothzucht erregte zu dieſer Zeit, wie wir aus einem Stücke des guten Hardy geſehen, damals noch gar keinen Anſtoß. Auch Corneille hatte damals ganz wunderliche Dinge, ohne Einſpruch zu erfahren, darbieten können. Man war inzwiſchen aber ehrbarer geworden, was ſicher zu loben iſt; wenn es ſich auch im Munde Voltaire's etwas lächerlich ausnimmt, daß er es ſich nicht zu erklären vermöge, wie der Autor des Cinna durch die Wahl eines derartigen Sujets ſein Talent ſo zu entehren vermocht habe und die Schauſpieler es zu ſpielen wagen durften. Der Autor der Jeanne d'Arc muß als er dies ſchrieb eine ſehr beſcheidene, um nicht zu ſagen niedrige Meinung, von ſich und ſeinem Talent gehabt haben. Der Herr von Voltaire war eben ein ſeltſamer Heiliger und ein faſt ebenſo ſeltſamer Kunſtverſtändiger dazu. Das letzte geht u. A. aus einer Note zur 4. Scene des 4. Aktes des Théodore hervor, in welcher es heißt: „man weiß nicht, ob man hiernach Stücke des Lope de Vega und Shakeſpeare verdammen kann". Das ſchien alſo der höchſte Trumpf der Herabwürdigung zu ſein, deren Voltaire überhaupt fähig war.

Dieſe Niederlage war aber ohne Zweifel für die Entwicklung der franzöſiſchen Bühne ſehr wohlthätig. Wo wäre ſie wieder hingekommen, wenn derartige Situationen unter religiöſen Vorwänden und geſtützt auf ein ſo großes Muſter wie Corneille beifällige Aufnahme gefunden hätten! Sie wurde dem Dichter durch folgende gleichzeitige von Ludwig XIV. der damals faſt noch ein Kind war, an ihn gerichtete Aufforderung aufgewogen:

„M. de Corneille, comme je n'ai point de vie plus illustre à imiter que celle du feu roi, mon très-honoré seigneur et père, je n'ai point aussi un plus grand désir que de voir en un abrégé ses glorieuses actions dignement représentées, ni un plus grand soin que d'y faire travailler promptement. Et comme

j'ai cru que pour rendre cet ouvrage parfait, je devais vous en laisser l'expression, et à Valdor les dessins, et que j'ai vu par ce qu'il a fait, que son invention avait répondu à mon attente, je juge par ce que vous avez accoutumé de faire que vous réussirez en cette entrepriee, et que, pour éterniser la mémoire de votre roi, vous prendrez plaisir d'éterniser le zèle que vous avez pour sa gloire. C'est ce qui m'a obligé de vous faire cette lettre par l'avis de la reine régente, Madame ma mère, et de vous assurer que vous ne sauriez me donner des preuves de votre affection plus agréablee que celles que j'en attends sur ce sujet. Cependant je prie Dieu qu'il vous aie, M. de Corneille, en sa sainte garde."

Corneille entſprach dieſem ehrenvollen Auftrage gewiß mit der größten Hingebung, ohne jedoch, wie Taſchereau ſagt, ſeinen Ruhm hierdurch zu vermehren*).

In dieſem Jahre war Corneille zum Mitgliede der Academie vorgeſchlagen worden. Da er jedoch noch immer ſeinen Wohnſitz in Rouen hatte, ſo wurde dem in Paris wohnenden Hrn. de Salamon der Vorzug gegeben. Dasſelbe wiederholte ſich im Jahre 1646 mit Hrn. de Ryer. Corneille ließ nun der Academie wiſſen, daß er ſeine Angelegenheiten in der Weiſe geordnet habe, um in Zukunft einen Theil des Jahres in Paris zubringen zu können. Dies hatte im Jahre 1647 ſeine Wahl endlich zur Folge. Corneille beſaß, wie ſeine Antrittsrede beweiſt, welche ſehr mittelmäßig war, aber nicht die nöthigen Eigenſchaften, um in Paris eine Rolle zu ſpielen. Er war nur bedeutend, wenn er ſchrieb und ſelbſt dann eigentlich nur, wenn er ſich dabei auf dem Gebiete des Dramas bewegte. Sein Wiſſen war ſicher nicht unbeträchtlich, aber faſt ganz auf ſeinen Beruf, die Bühne, bezogen. Eine Eigenthümlichkeit, die er mit Racine und Boileau, wie die Schweigſamkeit, die er mit Molière gemein hatte. „Wer Herrn von Corneille ſieht, — ſagt einer ſeiner Zeitgenoſſen**), würde ihn nicht für fähig halten, die Römer ſo gut ſprechen laſſen und den Empfindungen und Gedanken der Helden einen ſo erhabenen Ausdruck geben zu können. Als ich ihn das erſte Mal ſah, hielt ich ihn für einen Kaufmann aus Rouen. Sein Aeußeres verrieth nichts von dem ihm innewohnenden Geiſt. Er vernachläſſigte ſich zu ſehr oder beſſer geſagt: die Natur, die ſo

*) Triomphes de Louis le Juste, XIII. du nom, Roi de France et de Navarre. Parie 1649.

**) Vigneul de Marville, Mélanges d'histoire et littérature. 1725. I. 193.

verſchwenderiſch gegen ihn in den außerordentlichen ihrer Gaben war, hatte ihm ſelbſt noch die gewöhnlichſten verſagt.“ Auch ein ſo begeiſterter Verehrer wie La Bruyère ſpricht ſich keineswegs hierin günſtiger über ihn aus. „Einfach, zaghaft, langweilig in der Unterhaltung, verwechſelt er die Worte und beurtheilt die Güte ſeiner Stücke nach dem Ertrag. Er weiß ſeine Schriften weder gut zu leſen, noch vorzutragen — aber laßt ihn nur ſich beim Schaffen über ſich ſelbſt erheben, ſo wird er euch nicht unter Auguſte, Pompée, Nicomède oder Héraklius erſcheinen. Er iſt dann ein König und zwar ein großer König!“ Daher er auch trotz all jener geſellſchaftlichen Unfähigkeit in hohem Anſehen ſtand. Er genoß, wie ſeine Dedicationen beweiſen, die Gunſt der höchſten Perſonen des Landes. Dem Hôtel de Rambouillet galt er für eine Berühmtheit, die ihm zur Zierde gereichte. Der Herzog von Guiſe war ihm befreundet. Man ſagt, daß jeden Tag ein Couvert an deſſen Tafel für ihn bereit lag. Condé bewunderte ihn. Vom Publikum ward er vergöttert. Kein Wunder, daß er ein ſtarkes Bewußtſein ſeines Werthes hatte. Es haben ſich verſchiedene Anekdoten darüber erhalten. Seine Vertheidigungsſchriften, die Examen ſeiner Stücke ſprechen dafür, in denen er ſich nicht ſcheute, dieſe zugleich zu loben und einer ſtrengen Selbſtkritik zu unterwerfen. Man würde ihn hiernach für eine der wahrſten Naturen halten können, wenn einige ſeiner Widmungen nicht dagegen zu ſprechen ſchienen. Man hat ſie durch den Ton der Zeit zu entſchuldigen verſucht, aber ein ſo großer Menſch hätte ſich über dieſen erheben ſollen. Auch verpflichtete ihn dieſer keineswegs zu ſolchen Exceſſen der Schmeichelei. Die finanzielle Lage in der ſich der Bühnendichter noch damals befand, iſt auch kein genügender Grund der Entſchuldigung. Doch andrerſeits zeigte Corneille wieder eine Kühnheit und Unabhängigkeit des Urtheils und Geiſtes, welche des höchſten Lobes würdig erſcheinen. Im Cinna hören wir den Sévère ſich folgendermaßen über die Lehren der Prieſter ausſprechen:

Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques,
Pour contenir un peuple ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir.
(dernière Scène du 4. acte.)

Im Don Sanche fanden die folgenden Verſe immer rauſchenden Beifall:

Lorsque le déshonneur souille l'obéissance,
Les rois devraient douter de leur toute-puissance.
Qui le hazarde alors est sûr d'en abuser
Et qui veut tout prévoir ne doit pas tout oser.

Sie wurden ſpäter geſtrichen. Kühner noch war folgende Stelle welche er 1661 Ludwig XIV. in ſeinem Toison d'or zu hören gab, wo ſie der allegoriſchen Figur der France in den Mund gelegt ſind:

A vaincre si long temps mes forces s'affaiblissent.
L'état est florissant, mais les peuples gémissent;
Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits,
Et la gloire du trône accable ses sujets.

Campiſtron wendete ſie 30 Jahre ſpäter aufs Neue an und mußte ſie unterdrücken.

Mehr noch iſt die Treue und Zuverläſſigkeit von Corneille's Charakter zu rühmen. So feſt wie ſeiner erſten Liebe, hing er auch ſeiner Vaterſtadt, ſeiner Familie an. Erſt 1647 vermochte er es über ſich zu gewinnen, theilweiſe nach Paris zu überſiedeln. Mit allen ſeinen Geſchwiſtern blieb er innig verbunden, aber geradezu rührend iſt ſein Verhältniß zu Thomas, dem jüngſten der Brüder. Es hatte durch die Verheirathung des letzteren mit der jüngeren Schweſter ſeiner Frau womöglich noch an Zärtlichkeit gewonnen. Die Brüder bewohnten zwei mit einander verbundene Häuſer, es herrſchte faſt Gütergemeinſchaft zwiſchen ihnen. Erſt als Pierre geſtorben war, mußte man daran denken, das Vermögen der beiden Schweſtern zu trennen. Thomas hörte nie auf, zu ſeinem Bruder wie zu einem Weſen einer höheren geiſtigen Ordnung emporzublicken. Pierre war um den Dichterruhm ſeines Bruders beſorgter noch faſt, als um den eignen.

Die erſte Frucht von Corneille's theilweiſer Ueberſiedelung nach Paris war der Héraklius (1647)*). In keinem anderen Stücke des Dichters herrſcht die Situation ſo über die Charakteriſtik vor. Es beruht auf den wunderlichſten Vorausſetzungen, auf einer Intrigue,

*) Es erſchien noch in demſelben Jahre im Drucke.

die an ſich ſelbſt zu Schanden wird. Die glückliche Löſung wird ſchließlich nur durch ein ganz äußerliches Moment herbeigeführt. Augenſcheinlich war es Corneille in dieſem Stücke darum zu thun, die Kraft ſeiner Originalität und Erfindung zu zeigen; ein Streben, welches ſo verhängnißvoll für ihn wurde. Er ſpricht nicht ohne Selbſtgefühl von den Freiheiten, die er ſich hier mit der Geſchichte erlaubt. Auch würde er ſeinen Gegenſtand, ſelbſt wenn er dazu von Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira angeregt worden wäre, noch immer ganz ſelbſtändig aufgefaßt haben, da eigentlich nur eine einzige Situation beiden völlig gemein iſt und ſelbſt noch dieſe bei ihm ganz anders behandelt erſcheint. Ueberhaupt ſind Form und Geiſt dieſer Dichtungen von Grund aus verſchieden. Andrerſeits iſt es freilich nicht gerade wahrſcheinlich, daß eine ſo untergeordnete Stelle des Baronius wie die, nach welcher die Amme, der Héraklius anvertraut worden war, um dieſen vor den Verfolgungen des Uſurpators Phokas zu retten, ihr eigenes Kind für ihn aus- und preisgegeben haben ſoll, zwei Dichter unabhängig von einander Anlaß zu Erfindungen gegeben habe, denen bei aller Verſchiedenheit doch gewiſſe Grundzüge gemein ſind. Corneille weiſt in ſeinem Examen des Héraclius auf die ſchönen Nachahmungen hin, die ſeine Dichtung gefunden und der Pater Tournemine erzählt, daß Calderon zur Zeit des Erfolges derſelben in Paris geweſen ſei, was auf eine Priorität der Corneille'ſchen Dichtung ſchließen laſſen würde. Voltaire, welcher das ſpaniſche Stück theilweiſe überſetzt und dem Corneille'ſchen Héraklius in ſeiner Ausgabe vorgedruckt hat, erklärt dagegen mit ziemlicher Sicherheit den letzteren für eine Nachbildung des Calderon'ſchen, wobei er ſich vornehmlich auf eine Angabe Emmanuel de Guera's (1682) ſtützt, nach welcher des letzteren ſchon 1641 in einer Romanze gedacht wird. Auch lag ſeiner Ueberſetzung ein alter Quartdruck zu Grunde; wahrſcheinlich die Ausgabe von 1647. Schon dieſe beweiſt, daß das Calderon'ſche Stück früher als das Corneille'ſche geſchrieben ſein muß.*) Nichtsdeſtoweniger glaube ich kaum, daß letzterer jenes gekannt hat. Wohl aber dürften ihm die Hauptzüge deſſelben mitgetheilt worden ſein, die er dann in ſeiner Weiſe an die geſchichtliche Ueberlieferung mit den entſprechenden Veränderungen anknüpfte und ſelbſtändig weiter entwickelte.

*) Hartzenbuſch glaubt das Entſtehungsjahr auf 1622 feſtſtellen zu können.

Voltaire, der kein Organ für das Maleriſche und für das Stimmungs- und Phantaſievolle hatte, vermochte die Bedeutung der romantiſchen Dichtung überhaupt nicht zu würdigen. Er legte daher einen ganz falſchen Maßſtab an die Dichtung des Spaniers, der um bei der dichteriſchen Umkleidung eines tiefſinnigen Gedankens ganz frei in der Erfindung zu ſein, den Stoff auf das Gebiet der Fabel verlegt hatte. Es iſt lächerlich, von dieſer eine Wahrſcheinlichkeit zu fordern, die ſie ihrer Natur nach ganz von ſich abweiſt. Voltaire überſah, daß, was bei dem Spanier phantaſtiſch wirkte, durch ſeine innere Bedeutung aber ergriff, in der hiſtoriſchen Behandlungsweiſe Corneille's gekünſtelt und willkührlich erſcheinen mußte. Indem er die Erfindung des Erſteren lächerlich zu machen und aus der beſchränkten Bildung deſſelben zu erklären ſucht, zeigt er daher nur die Beſchränktheit ſeines eignen, in conventionellen Vorurtheilen und dürren Verſtandesbegriffen befangenen äſthetiſchen Urtheils. Gleichwohl erkannte auch er, daß die genialen Gedankenblitze des Spaniers in dieſer von ihm nur für chaotiſch gehaltenen Dichtung gelegentlich Schönheiten enthüllen von einer Kraft und Bedeutung, die er vergeblich in der regelmäßigeren und glätteren Dichtung Corneille's ſuchte. Mit jener verglichen erſcheint dieſe in der That nur dürftig, kalt, gemacht und gekünſtelt. Der volle Strom der Phantaſie, der jene durchzieht, wird hier durch eine conſtruirte Intrigue erſetzt. Für ſich allein betrachtet, bietet aber auch ſie einzelne Schönheiten dar. Beim Publikum erfreute ſie ſich eines großen Erfolges; die Kritik fand ſie allzu verwickelt.

Gegen Ausgang des Jahres 1647 war Corneille im Auftrag des Hofes, der gern ein durch Tanz, Muſik und Verwandlungen gehobenes Drama, in der Art des 1640 zur Aufführung gebrachten Orphée et Euridice ſehen wollte, mit der Dichtung der Andromède beſchäftigt. Die Aufführung, welche urſprünglich im Jahre 1648 ſtattfinden ſollte, hatte ſich bis Januar 1650 verzögert.*) Sie fand mit ungeheurem Erfolge in dem dazu eingerichteten Theater des Petit Bourbon ſtatt; die dem Stück von Torelli gegebene Ausſtattung, ſowie das Sujet hatten den größten Antheil daran. Quinault hat es daher noch einmal behandelt. Voltaire ſagt, daß wenn die Corneille'ſche Andromède auch alle ähnlichen Dichtungen ſeiner Zeit in Schatten geſtellt habe,

*) Es erſchien 1651 mit den Abbildungen der Decorationen im Druck.

man ſie doch nach der des Quinault nicht mehr zu leſen vermöge. Heute verzichtet man wohl am liebſten auf das eine und andre.

Mit einem weſentlich anders gearteten, aber ebenfalls auf die Vorliebe ſeiner Landsleute für das Neue berechneten Werke trat Corneille noch in demſelben Jahre in ſeinem ſchon öfter erwähnten Don Sanche d'Aragon auf.*) Dem als Comédie héroique bezeichneten Stücke liegt El palacio confuso des Lope de Vega und der Roman des Pélage zu Grunde. Obſchon es an ethiſcher Idealität, an Gedankengehalt und an poetiſchem Glanz weit hinter Cid, Horace und Cinna zurückſteht, ſo glaube ich doch, daß dieſe Gattung der dramatiſchen Dichtung Corneille's Beanlagung beſonders entſprach. Es behandelt die Geſchichte eines Königsſohns, der zwar als armer Fiſcher erzogen wurde, in dem ſich jedoch die edlere Natur unbewußt regt, ſo daß er die kriegeriſche Laufbahn erwählt und durch außergewöhnliche Thaten eine glänzende Stellung erringt. Er gewinnt ſich hierdurch die heimliche Neigung zweier fürſtlichen Damen, von denen die eine ſeine Schweſter iſt, während die andre, durch politiſche Rückſichten zur Wahl eines Gatten gedrängt, dieſe in ſeine Hand legt, indem ſie ihm einen Ring giebt, welchen er demjenigen reichen ſoll, den er dafür als den würdigſten erachtet. Man hat mit Recht beſonders den Moment gerühmt, da Don Sanche an die drei Freier ſich wendend ſagt:

Comtes, de cet anneau l'or vaut un diadème,
Il vaut bien un combat, vous avez tous du coeur
Et je le garde —

Don Lope:
A qui, Carlos?

Don Sanche:
A mon vainqueur.

Die Auflöſung iſt wie Corneille ſelbſt zugeſteht aber ſchwächlich. Das Stück mehr fein und liebenswürdig, als ſpannend und fortreißend, fand zwar zunächſt eine günſtige Aufnahme, die jedoch bald ermattete; wie Corneille glaubt, weil Condé ſich dagegen erklärt hatte, wahrſcheinlicher aber wohl, weil das Publikum nach ſtärkeren Erregungen oder nach glänzenderer Erhebung verlangte.

Reiner und bedeutender ſuchte Corneille das Heroiſche in ſeinem

*) Es erſchien 1651 im Druck.

Nicomède (1652)*) herauszuarbeiten, von dem er alles Zärtliche und Rührende ausſchloß. Er nannte das Stück eine Tragödie, obſchon er aus dem dem 34. Buche der Juſtinus'ſchen Geſchichte entnommenen Stoff die hauptſächlichſten tragiſchen Momente ausſchied und durch mildere erſetzte. Nirgend wird es entſchiedner bemerklich, als hier, daß er nicht ſowohl Furcht und Mitleid, als Bewunderung zu erregen beſtrebt war, welche, wie er glaubte, ein noch beſſeres Mittel, als ſie zur Reinigung der Leidenſchaften ſei. Wenn die Bewunderung aber auch nicht, wie Boileau und nach ihm Voltaire geſagt hat, ein kaltes und zu tragiſchen Wirkungen ungeeignetes Gefühl iſt, ſo iſt doch gewiß, daß ſie die letzteren nur unter Mitwirkung jener beiden andren Empfindungen, dann aber wohl in erhöhterem Grade zu erregen fähig iſt.

1653 folgte die Tragödie Perthatrite.**) Die Niederlage, die er durch ſie erlebte, beſtimmte ihn, ſich ganz von der Bühne zurückzuziehen, nicht ohne den Hintergedanken, daß dieſer Entſchluß kein unverbrüchlicher ſei. Er ging nach Rouen zurück, obſchon er erſt kürzlich all ſeine Aemter daſelbſt niedergelegt hatte, und widmete ſich hier der religiöſen Dichtung. Auch ging der erſte Schritt zur Wiederannäherung an das Theater, nicht von ihm ſelbſt aus. Es war der damals mächtige Fouquet, der ihn zur Wiederaufnahme ſeiner dramatiſchen Thätigkeit aufforderte und ihn auch zur Wahl verſchiedene Gegenſtände vorſchlug, von denen er dann den Oedipe wählte. Die gleichzeitige Anweſenheit der Molière'ſchen Truppe in Rouen regte die alte Theaterluſt wohl auch noch mit auf. Der Erfolg der 1659 ſtattfindenden Aufführung***) war ein glänzender. Der Weg war alſo wieder gebrochen. Da Corneille inzwiſchen auch noch die Mutter verloren hatte, Thomas ſich einer dramatiſchen Thätigkeit wegen aber gern nach Paris wenden wollte, ſo fand im Jahre 1662 die völlige Ueberſiedelung der beiden Brüder dahin ſtatt. Voltaire hat freilich geſagt, daß es für den Autor des Cinna beſſer geweſen ſein würde, in Rouen mit Schwarzbrod, aber ruhmvoll zu leben, als ſich in Paris von einem Geſchöpfe des Königs Geld für ſchlechte Verſe zahlen zu laſſen — und die Gehäſſigkeit und Ungerech-

*) Erſchien in demſelben Jahre im Druck.
**) 1654 erſchien ſie im Druck.
***) Der erſte Druck iſt vom ſelben Jahre.

tigkeit, welche in dieſen herzloſen Worten liegt, abgerechnet, muß ſo viel doch zugeſtanden werden, daß Corneille wohl noch einige vorübergehende Erfolge zu erringen vermochte, aber nichts, das noch weſentlich zur Vermehrung ſeines Ruhmes beigetragen hätte. Ich gehe daher raſch über die weiteren dramatiſchen Stücke des Dichters hinweg, über das Ausſtattungsſtück Le toison d'or, das er im Auftrag des Marquis de Sourdéac, des Mitbegründers der franzöſiſchen Oper ſchrieb, und welches zuerſt 1660 auf deſſen in der Normandie gelegenen Schloſſe Neuburg, ſpäter aber mit ungeheurem Erfolge im Theater Marais zur Aufführung kam, der freilich zum Theil der Muſik und den Decorationen zuzurechnen iſt — über ſeinen noch einzelne große Züge enthaltenden Sertorius (1662), der Türenne zu dem Ausruf veranlaßte: „Wo in aller Welt hat Corneille die Kriegskunſt erlernt!“ — über die einen neuen literariſchen Streit entzündende Sophonisbe (1663), über Othon (1664), Agésilas (1666), Attila (1667), Bérénice, Pulchérie (1672) und Suréna (1674), womit er ſeine dramatiſche Laufbahn beſchloß. Ich will mich über ſie nur auf folgende wenige mit ſeinen ſpäteren Lebensſchickſalen im Zuſammenhang ſtehende Bemerkungen beſchränken.

Corneille hatte ſich, wie mit allen ſeinen früheren Gegnern, ſo auch mit Mairet wieder verſöhnt. Es iſt daher nicht recht begreiflich, daß er ſich des Sujets der Sophonisbe bemächtigte, auf welcher vorzugsweiſe der Ruhm dieſes Dichters beruhte. Er hätte ſich denken können, daß dieſer hierdurch aufs Neue verletzt werden mußte. In der That heißt es in den Nouvelles nouvelles des De Visé, daß Mairet vor Alteration darüber erkrankte. Auch gab es dieſen Schriftſteller den Anſtoß, den Kampf gegen Corneille neu zu eröffnen, dem ſich verſchiedene Andere, beſonders d'Aubignac anſchloſſen. Dieſer veröffentlichte 1656 ſeine gegen Corneille gerichteten Dissertations concernant le poëme dramatique. Man ſagt, er habe es übel genommen, daß Corneille ſeiner niemals ehrend gedacht und der Rathſchläge dankend erwähnt habe, die er ihm, wie es in ſeiner 1657 erſchienenen Pratique du théâtre heißt, in verſchiedenen Fällen gegeben. Corneille antwortete aufs Heftigſte, was aber nur einen neuen Angriff d'Aubignac's zur Folge hatte.

Im Jahre 1660 veranſtaltete Corneille eine erſte Geſammtausgabe ſeiner dramatiſchen Werke. 1663 erſchien eine neue. Es wird

daher hier der Ort sein, seiner drei Discours: Du poëme dramatique, de la tragédie und des trois unités zu gedenken, die nebst den Examen seiner Stücke hier zum ersten Male veröffentlicht wurden.*)

Corneille hatte sich, wie wir gesehen, sehr früh mit der Theorie des Drama's vertraut gemacht. Er hatte anfänglich einen gewissen Widerstand gegen ihre Forderungen gezeigt, um diesen später doch mehr und mehr nachzugeben. Er erscheint demnach hier mehr im Einklange mit den Regeln der noch im scholastischen Geiste befangenen Aesthetik, als sich dies bei früheren Gelegenheiten zeigte, doch giebt er noch immer einzelnen Forderungen der Aristotelischen Poetik eine freiere Auslegung als deren übrige Vertreter. Ich glaube jedoch nicht, daß dies nur darum geschehen sei, um, wie Lessing behauptet, seine Werke mit ihr in Einklang zu bringen. Diese verstoßen noch viel zu sehr gegen die von ihm gegebenen Auslegungen, und er selbst weist mit viel zu großer Offenheit auf diese Widersprüche hin, als daß man dies annehmen dürfte. Dagegen ist es ganz richtig, daß seine Auslegungen zum Theil sehr mangelhaft sind. Besonders war der Begriff, welchen er sich hiernach vom Tragischen gebildet hatte, ungenügend und irrig. Die Folge davon war, daß er die schwächlichere Form der Tragödie mit glücklichem Ausgang begünstigte und durch eine Bewunderung erregende Größe die höchsten tragischen Wirkungen hervorbringen zu können glaubte. Eine weitere Irrung war, daß er der Liebe die Bedeutung einer tragischen Leidenschaft absprach und ihr doch einen so breiten Raum in seinen Tragödien gestattete, wo sie nun häufig als bloßer Schmuck behandelt, zur Galanterie abgeschwächt oder zum Mittel der Politik herabgesetzt erscheint.

Andrerseits hat aber Corneille in diesen Abhandlungen nicht nur gezeigt, wie ernst er es mit dem Wesen und der Bedeutung seiner Kunst nahm, sondern auch ganz unmittelbar aus seinen Erfahrungen manche noch heute zu beherzigende Aufschlüsse und Lehren gegeben und darin für seine Zeit ebenso vorzügliche Muster aufgestellt, wie für die dramaturgische Kritik in seinen Examen. Besonders zeichnen sie sich in ihrer Klarheit, Kürze und Anspruchslosigkeit vor den ihnen vorausgegangenen weitschweifigen und anspruchsvolleren Werken Mesnadière's (La Poëtique, Paris 1640) und d'Aubignac's (s. o.) vor-

*) Die neueste Ausgabe der Oeuvres de Corneille ist von Marty-Laveaux 1862.

theilhaft aus.*) Welchen Einfluß sie ausübten, kann der Umstand beweisen, daß Voltaire noch fast ganz auf dem Standpunkte der Corneille'schen Dramaturgie stand und ihr gegenüber fast immer des Lobes voll ist.

Wie mit allen bedeutenderen Schriftstellern von Paris war Corneille auch mit Molière und Racine bekannt worden. Mit jenem früher als mit diesem. Auch war das Verhältniß zu ersterem ein innigeres. Trotz der mannichfaltigen Versuche, dasselbe zu stören, bewahrte es bis zu Molière's Tode diesen Charakter. Sie lernten einander schon 1658 in Rouen kennen; noch in demselben Jahre spielte dann Molière mit seiner Truppe Corneille's Nicomède vor Ludwig XIV. Nach seiner Rückkehr nach Paris gehörte Corneille ununterbrochen zu den Besuchern des Molière'schen Hauses. Dagegen war das Verhältniß zu Racine gleich im Entstehen ein gespanntes geworden. Dieser hatte Corneille seinen Alexandre zu lesen gegeben, der das darin hervortretende poetische Talent nicht verkannte, dramatisches dagegen vermißte. Dies wurde ihm als Furcht oder Neid ausgelegt. Es bildete sich eine Parteigängerschaft, welche die beiden Dichter von einander zu trennen suchte. Dies gelang um so leichter, als Racine's Talent sich jetzt in überraschendster Weise entfaltete, dasjenige Corneille's aber ermattete und allmählich erstarb. Besonders hatte es diesen verdrossen, daß Racine in seinen Plaideurs ein paar Stellen seines Cid parodirt hatte, indem er den alten Chicanau die Worte

Viens mong sang, viens ma fille,

und dem Intimé die anderen in den Mund legte:

Les rides sur son front gravaient tous ses exploits.

„Ziemt es wohl einem Neuling" — soll Corneille gesagt haben — „sich über Leute von Ansehen lustig zu machen?" Die Verbitterung mußte durch den Mißerfolg seines Tite et Bérénice wachsen, den er im Auftrage Henriette's von England gedichtet hatte. Auch Racine war gleichzeitig von dieser aufgefordert worden, denselben Gegenstand zu

*) Erwähnt mögen hier noch die einschlagenden Schriften d'Evremond's und Chappazeau's werden.

behandeln und hatte ſich der Schauſpieler des Hôtel de Rambouillet zu verſichern gewußt, welche im Tragiſchen für die beſten Darſteller galten. Corneille mußte ſich demnach mit der Molière'ſchen Truppe begnügen. Doch würde Racine auch ohne dieſen Vortheil den Sieg davon getragen haben, da das Corneille'ſche Stück zu ſeinen ſchwächſten, kälteſten Arbeiten gehört. Es fehlte übrigens nicht an Parodien auf beide. Chapelle machte auf die Frage, wie ihm das Racine'ſche Stück gefallen habe, den Witz: „Marion pleure, Marion rit, Marionveut qu'on la marie.“ Die Niederlage der Pulchérie und der Suréna überzeugten den alternden Dichter, daß ſeine Rolle zu Ende war. Er zog ſich zum zweiten Male, nun aber für immer, vom Theater zurück und überließ dem jüngeren Rivalen das Feld.

Racine ſcheint übrigens nie die Bedeutung Corneille's verkannt zu haben. Die Gedächtnißrede, welche er ihm nach ſeinem in der Nacht vom 30. September zum 1. October 1684 in ſeiner Wohnung, Rue d'Argenteuil, erfolgten Tode in der franzöſiſchen Academie hielt, darf wohl als ein im Ganzen aufrichtiger Meinungsausdruck angeſehen werden. Am 1. October trat Racine die Präſidentſchaft derſelben an, doch machte ihm ſein Vorgänger, der Abbé Lavau, bei dieſer Gelegenheit die Ehre, Corneille's Gedächtniß zu feiern, noch ſtreitig. Die Beſetzung der Corneille'ſchen Stelle durch ſeinen Bruder Thomas, bot aber dafür eine neue dar. „Wenn man in ſpäteren Zeiten“ — heißt es in Racine's Beantwortung der Antrittsrede dieſes letzteren — „mit Staunen auf die wunderbaren Siege und auf die großen Dinge zurückblicken wird, welche unſerem Jahrhundert die Bewunderung aller Zeitalter ſichern, ſo wird Corneille, daran zweifle ich nicht, ſeinen Platz unter all dieſen Zaubern behaupten. Frankreich wird ſich mit Freuden erinnern, daß unter der Regierung ſeines größten Königs ſein größter Dichter geblüht. Man wird ſelbſt den Ruhm jenes Königs zu ſteigern glauben, wenn man ſagt, daß er dieſen geachtet.“ — Auch eine Stelle aus einem Briefe Racine's an ſeinen Sohn mag hier Platz finden: „Glaube nur nicht“ — ſchreibt er dieſem noch vor Corneille's Tode, indem er ihn vor dem Dichterberufe warnt — „daß es meine Dramen ſind, welche mir den Beifall der Großen zuziehen. Corneille hat Verſe gedichtet, die hundermal ſchöner als die meinigen waren, und doch ſieht ihn niemand mehr an. Man liebt ſie nur im Munde der Schauſpieler.“

Schon gegen Ausgang des Jahres 1662 hatte der Miniſter Colbert an Coſtar und Chapelain den Auftrag ertheilt, Verzeichniſſe derjenigen Schriftſteller und Gelehrten zu entwerfen, welche begründeten Anſpruch auf königliche Vergünſtigungen zu machen hätten. Beide Liſten, die nicht nur charakteriſtiſch für jene beiden Männer, ſondern auch von Intereſſe für die literariſchen Verhältniſſe der Zeit ſind und die man bei Taſchereau (a. a. O. S. 346) abgedruckt findet, enthalten auch Corneille's Namen. Bei Chapelain heißt es: „Corneille iſt ein Wunder von Geiſt und eine Zierde des franzöſiſchen Theaters. Er hat Methode und Verſtand (de la doctrine et du sens). Im Uebrigen würde er wohl weder in gebundener, noch in ungebundener Rede etwas Bedeutenderes hervorbringen können, da es ihm an Lebenserfahrung gebricht und er ſich kaum um etwas Anderes als ſeinen Beruf kümmert." — Coſtar nennt Corneille den erſten Bühnenſchriftſteller der Welt. — Gleichwohl erhielt dieſer nur eine Penſion von 2000 Livres, während Chapelain 3000, Mezeray ſogar 4000 Livres empfing. Corneille zeigte keine Mißſtimmung über dieſe Zurückſetzung, ſondern dankte in ſchlechten Verſen.

Von den gleichzeitig mit ihm aufſtrebenden Dichtern gebührt Jean de Rotrou,*) die erſte Stelle. Corneille ſoll ihn ſeinen Vater genannt haben. Dies müßte ohne Beziehung auf das Alter geſchehen ſein; denn Rotrou war drei Jahre jünger als er. Er wurde 19. Aug. 1609 zu Dreux bei Chartres geboren und gehörte einer der älteſten Familien des Orts an, deren Mitglieder ſchon ſeit lange ſtädtiſche Aemter bekleidet hatten. Sein poetiſches Talent entwickelte ſich früh. Auch ſcheint er zeitig nach Paris gekommen zu ſein und hier ein ziemlich leichtfertiges Leben geführt zu haben. Beſonders hebt man ſeine Spielwuth hervor. Er hatte noch nicht das 19. Jahr erreicht, als er ein Jahr vor Corneille (1628) mit der Tragicomödie L'hypocandriaque ou le mort amoureux**) im Theater de Bourgogne die Bühne betrat. Trotz der Schwäche des Stücks, welches im Schäfertone der

*) Siehe über ihn Parfait, a. a. O. IV. S. 405. — Guizot, a. a. O. — La Harpe, a. a. O. — Villemain, Cours de la littérature française. 17. Siècle. — Ebert, a. a. O. — Alph. Royer, Hist. univ. du théatre. Paris 1870. III. S. 86. — Lotheiſſen, a. a. O.

**) Erſchien 1631 im Druck. Beauchamps und Parfait geben über die Erſcheinungszeit ſeiner Werke umfaſſende Auskunft.

Zeit die Geſchichte eines jungen Mannes behandelt, den die Liebe ſo melancholiſch gemacht, daß er ſich für todt hält und den hiervon gerührt, die grauſame Geliebte aus dieſem Zuſtand errettet, hatte es einen großen Erfolg. Das war auch mit den folgenden Stücken des Dichters der Fall, ſo daß ſich derſelbe in der an den König gerichteten Widmung ſeines Bague de l'oublie vom Jahre 1635 glaubte berühmen zu können, weſentlich dazu beigetragen zu haben, daß die Komödie zur Zeit mit den edelſten Vergnügungen zu wetteifern im Stande ſei. Er habe ſich nun in der vorliegenden bemüht, ſie ſo anſtändig und rein in der Sitte erſcheinen zu laſſen, daß wenn ſie auch nicht für ſchön, ſo doch für weiſe gelten werde. Er habe aus einer leichtfertigen Schönen eine Heilige gemacht. — Wie es mit dieſer Heiligkeit beſchaffen war, mag eine Scene beweiſen, in welcher ein Liebhaber ſeine Braut im Bette findet und ihr alle Liebkoſungen mit einziger Reſerve des letzten bräutlichen Zugeſtändniſſes entringt. Dieſes Luſtſpiel war, wie er ſelbſt ſagt, nur die Bearbeitung eines ſpaniſchen Stückes. Le Grand hat die Idee deſſelben in veränderter Weiſe zu ſeinem Roi de Cocagne benützt. Es wirkte wie die meiſten der Rotrou'ſchen Dramen durch das Abenteuerliche der darin aufgehäuften Begebenheiten.

Rotrou beſaß die Leichtigkeit eines mittelmäßigen Talents. Die 33 von ihm bekannt gewordenen Stücke, zum größten Theil Luſtſpiele und Tragikomödien, ſind meiſt dem Spaniſchen nachgebildet; zuweilen ſind es auch nur Ueberarbeitungen, wie die dem Römiſchen entnommenen Menèchmes (1632), Les Sosies (1636), Les captifs (1638). Er genoß zu ſeiner Zeit eine ungewöhnliche Anerkennung, was die Ueberſchätzung erklärt, welche ihm auch die meiſten der ſpäteren Literarhiſtoriker noch zu Theil werden laſſen. Beſonders gerühmt wurden das Luſtſpiel La soeur (1645), welches jedoch nur die Nachbildung eines italieniſchen Stückes zu ſein ſcheint, ſein St. Genest (1646), welcher das Martyrium des bekannten Schauſpielers behandelt, aber nur eine ſchwächliche Nachahmung des Polyeucte iſt, und die dem No hay ser padre siendo rey des Rojas nachgebildete Tragödie Venceslas (1647), jedenfalls ſein bedeutendſtes Stück, im Grunde aber doch kaum mehr als eine academiſche Vernüchterung des phantaſievollen ſpaniſchen Dramas. Es iſt jedoch ein Zug jener glänzenden heroiſchen Erhabenheit darin, welche Corneille die Bewunderung der Welt erwarb, nur

daß es Rotrou an der rhetoriſchen Gewalt des Ausdrucks und Schönheit der Verſification ſeines Freundes gebrach.

Trotz ſeines früheren Leichtſinns war Rotrou ein durchaus ehrenhafter, edler und aufopferungsfähiger Charakter. Kein Zweifel, daß ihm nur dies jenen Ehrennamen Corneille's verſchafft haben konnte. Er hat ſich ſtets als treuer, uneigennütziger Freund deſſelben bewährt. In ſeinem Kampf mit Scudéry und den andern gelehrten Dichtern der Zeit ſtand er ihm treulich zur Seite. Auch ſpäter ließ er ſich keine Gelegenheit, ihn zu feiern, entgehen. So heißt es z. B. in der obenerwähnten Tragödie St. Genest:

Nos plus nouveaux sujets les plus dignes de Rome
Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme,
A qui les rares fruits que sa muse produit
Ont acquis dans la scène un légitime bruit
Et de qui certes l'art, comme l'estime est juste,
Portent les fameux noms de Pompée et Auguste:
Ces poëmes sans prix où son illustre main
D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,
Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre
Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre.

Sein Tod, ein Opfer der Pflichttreue, trug wohl auch zur Verherrlichung von Rotrous Namen noch bei. Er lebte ſchon längere Zeit wieder in Dreux, wo er neben verſchiedenen Aemtern auch das des Lieutenant particulier et civil mit ſolcher Gewiſſenhaftigkeit bekleidete, daß er bei einer die Einwohner decimirenden Seuche, trotz aller Aufforderungen ſeines Bruders, nicht zu bewegen war, ſeinen Poſten zeitweilig zu verlaſſen. Er erkannte es als die Pflicht eines erſten Beamten, auf dieſem feſt auszuhalten. „Nicht, daß die Gefahr hier nicht groß wäre" — fügt er in dem Antwortſchreiben hinzu — „da in dieſem Augenblicke die Todtenglocke heute zum 22. Male ertönt. Wenn es Gott will, möge ſie es denn auch für mich!" Nur wenige Tage ſpäter erfüllte ſich ihm dieſe Ahnung (27. Juni 1650).

Rotrou gehörte zu den fünf Schriftſtellern des Cardinal Richelieu, von denen Boisrobert in dem vertrauteſten Verhältniſſe zu dieſem ſtand. Ein witziger Kopf, die lebendige Chronik der Zeit, ſpottſüchtig und voll Anekdoten, hatte er ſich ihm bald unentbehrlich zu machen gewußt.

François le Métel de Boisrobert*) ward 1592 zu Caen geboren. Sein Vater stammte aus Rouen, wo er die Stelle eines Procureur de la Cour des Aides bekleidet hatte. François studirte Theologie und kam nach Paris, wo er bald eine Rolle zu spielen begann. Er gab, wie wir fanden, die erste Veranlassung zur Gründung der französischen Academie. Wir sahen ihn auch sonst noch im Dienste des Cardinals seine Rolle spielen. Dieser erwies sich ihm dankbar. Er verlieh ihm das Priorat von La Ferté sur Aube, die Abtei von Chatillon sur Seine und andere Benefizien. Später fiel er in Ungnade. Doch wußte er sich zuletzt wieder in Gunst zu setzen; was ihm auch nach Richelieus Tode bei Mazarin wieder gelang. Er hatte drei Leidenschaften: Das Spiel, die Tafel und das Theater. Besonders liebte er Mondory zu sehen, was ihm den Spottnamen des Abbé Mondory eingebracht hat. Er hat eine große Zahl Theaterstücke geschrieben, die ohne seine gesellschaftliche Bedeutung bis auf die Namen vergessen sein würden. Es waren theils Lustspiele, theils Tragikomödien. Er liebte das Traurige nicht. Auch sie sind zum Theil dem Spanischen nachgebildet, so La jalousie d'elle même (1649) der Zelosa de si misma des Tirso de Molina, La folle gageure (1650) dem El mayor imposible des Lope de Vega. Sein erstes Stück war Pyrandre et Lysandre ou l'heureux tromperie (1633), sein letztes Théodore, Reine de Hongrie (1657). Er starb 1662.

Auch ein jüngerer Bruder von ihm, Antoine le Métel, Sieur d'Ouville genannt,**) der sich besonders durch seine Contes du Sieur d'Ouville bekannt gemacht hat, widmete sich später als Dichter der Bühne. Er trat 1637 mit Les trahisons d'Arbiran auf. Seine Stücke sind fast alle dem Spanischen nachgebildet und wie die seines Bruders meist Lustspiele und Tragikomödien. Besonderen Beifall erwarb sein Esprit follet (1641) nach Calderon's Dame Kobold***) (bei Parfait heißt es nach dem italienischen Canevas von La dama demonio ou Arléquin persécuté par la dame invisible), La dame suivante (1645), Les morts vivants (1645), Aimer sans savoir qui (1645), welches denselben Gegenstand wie Corneille's Suite du menteur

*) Pélisson et d'Olivet. a. a. O. II. 89. — Gebr. Parfait a. a. O. V. 10. — Tallémant des Reaux II. 144. — Fournel, Les contemporains de Molière I. 61.

**) Parfait, a. a. O. V. 353.

***) Es wurde später von Hauteroche neu überarbeitet.

behandelt, und Jodelet Astrologue (1646), der dem Feint Astrologue des Thomas Corneille zu Grunde liegen dürfte. Alle dieſe Stücke ſind nach ſpaniſchen Vorbildern und ich erwähne ſie nur, um den Einfluß des ſpaniſchen Theaters auf das Franzöſiſche deutlich zu machen.

Der Academiker Guillaume Colletet*), der vierte der fünf Dramatiker Richelieu's wurde 1596 zu Paris geboren, wo er auch 1659 in Armuth ſtarb. Er hat eine Menge poetiſcher Werke hinterlaſſen, die man bei Pélisſon verzeichnet findet, darunter ein einziges ſelbſtändiges Drama: Cyminde ou les deux victimes (1642). Er war, wie ſich ſchon hieraus ergiebt, kein dramatiſches Talent. Dasſelbe gilt von dem fünften dieſer Dichter, Claude de l'Eſtoille, Sieur de Sauſſay, einer alten Pariſer Familie entſtammend, 1602 geboren, 1652 geſtorben.

Richelieu ſelbſt kann in einer Geſchichte des franzöſiſchen Dramas nicht übergangen werden, ſo ſchwach auch dasjenige war, was er durch die fünf in ſeinem Solde ſtehenden Dichter nach ſeinen Entwürfen verfaſſen ließ, oder unter anderm Namen etwa ſelber verfaßte. Seine eigene Lebensgeſchichte kann aber hier keinen Platz finden. Außer der Comédie des Thuilleries (1635 mit großem Glanze im Palais Cardinal aufgeführt), dem Aveugle de Smyrne (1638) und La Grande Pastorale (der Tag der Aufführung iſt hier unbekannt),**) welche von jenen fünf Schriftſtellern nach ſeinen Entwürfen ausgeführt worden ſind und von denen er nur an den letzten ſelbſt mitgearbeitet haben ſoll, werden ihm auch noch zwei unter Desmareſt's Namen erſchienene Stücke, die 1639 mit großem Pomp im neuen Theater der grande salle du Palais Cardinal aufgeführte Tragicomödie Miramare und die Comédie héroique Europe ganz und gar zugeſchrieben. Die letzte iſt eine Art politiſch allegoriſches Gelegenheitsſtück. Die Politik Frankreichs und Spaniens iſt darin in den Geſtalten Francion und Ibère perſonificirt.

Die leidenſchaftliche Vorliebe Richelieus für das Theater hat aber in anderer Weiſe noch viel zur Entwickelung desſelben beigetragen. Er

*) Parfait, a. a. O. IV. 193. — Pélisſon et d'Olivet, a. a. O. II. 5.

**) Nach Beauchamps erſchienen die beiden erſten Stücke 1638 im Druck, das zweite unter dem Titel L'aveugle de Smyrne ou la grande Pastorale. Unter dem letzten Titel führt er gar kein beſonderes Stück auf. Möglich alſo, daß La grande pastorale überhaupt nur dasſelbe Stück wie L'aveugle de Smyrne iſt.

regte die Theilnahme dafür in den höchſten Kreiſen an, unterſtützte die Talente nicht nur durch Jahrgelder, ſondern auch dadurch, daß er ihre Stücke in glänzender Weiſe in ſeinem Hauſe zur Darſtellung bringen ließ Die Gründung der Academie und der Streit, den er durch ſie zur Entſcheidung brachte, iſt für die Entwickelung des franzöſiſchen Dramas und Theaters nicht nur von einem zum Theil verhängnißvollen, ſondern auch von einem fördernden Einfluß geweſen. Man muß ſich nur vergegenwärtigen mit welcher Geringſchätzung zu dieſer Zeit noch die dramatiſche Literatur in England von den gelehrten Dichtern und in deſſen Folge auch von einem großen Theil der guten Geſellſchaft angeſehen wurde, um zu begreifen, welchen Werth es für ſie hatte, daß ſie in Frankreich umgekehrt durch das Intereſſe, welches auf dieſe Weiſe für ſie erregt wurde, an die Spitze der ganzen literariſchen Bewegung der Zeit kam. Das Drama und das Theater waren hierdurch zu einer nationalen Angelegenheit gemacht worden. Es iſt daher kein Zweifel, daß der Tod des außerordentlichen Mannes auch in dieſer Beziehung weithin empfunden wurde.

Jean Desmareſt de St. Sorlin*), der ſpätere literariſche Beirath und Vertraute des Cardinals, war um 1595 in Paris geboren. Obſchon er eine bedeutende Stellung im Staatsdienſt bekleidete — er war General-Controleur der außerordentlichen Angelegenheiten des Kriegsweſens und Generalſecretär der levantiniſchen Abtheilung der Marineverwaltung — ſo pflegte er doch mit Vorliebe die ſchönen Künſte. Der dramatiſchen Thätigkeit widmete er ſich dagegen nur aus Gefälligkeit für den Cardinal, daher er nach deſſen Tode auch nichts mehr für die Bühne ſchrieb. Gleichwohl haben ſeine dramatiſchen Arbeiten zum Theil Erfolg gehabt; vor Allem ſein Luſtſpiel Les visionnaires, welches ſogar den Ehrennamen der Comédie inimitable erhielt. Molière hat es ſpäter in ſeinen Facheux nichtsdeſtoweniger übertroffen. Es iſt ein Stück, welches in einzelne, gewiſſe Modethorheiten geißelnde Charakterbilder zerfällt, die nur nothdürftig zuſammengehalten ſind. Möglich daß Rojas' Lo que son mujeres die Anregung hierzu gab. Alcidon, welcher drei Töchter beſitzt, hat in der Zerſtreuung an vier verſchiedene Freier je eine von ihnen verſprochen. Er muß alſo ſuchen, einen derſelben wieder los zu werden, was ihn in

*) Parfait, a. a. O., V. 407.

um ſo größere Verlegenheit bringt, als er ſie alle ſehr ſchätzt. Er wird letzterer aber dadurch enthoben: daß einer der Freier nach dem andern ſein Wort ſelber zurückzieht und die Mädchen ſich gar nicht verheirathen wollen. Der eigentliche Spaß beſteht freilich erſt darin, daß ſowohl ſie, wie die Freier, viſionär, d. i. von irgend einer Modeeinbildung beſeſſen ſind, auf deren Verſpottung es überhaupt nur angelegt iſt.

Desmareſt war, wie wir ſahen, Mitglied und erſter Kanzler der franzöſiſchen Academie. In dem obenerwähnten Verzeichniſſe Chapelain's heißt es über ihn: „Desmareſt gehört zu den leichten Talenten der Zeit, die ohne beſondere Tiefe ſind, Vieles wiſſen und es in gefälliger Weiſe wieder anwenden. Sein Stil iſt in der Proſa rein, doch ohne ſich zu erheben; in der gebundenen Rede je nach ſeiner Abſicht erhaben oder niedrig. Er iſt unerſchöpflich in dem einen und andern und raſch in der Ausführung. Seine Phantaſie iſt ſehr fruchtbar. Dagegen läßt er es oft an Urtheil fehlen. Er wendete ſie früher nicht ohne Erfolg zu Romanen und Komödien an, ſpäter wurde er aber fromm und zeigte hierin denſelben Eifer, wie früher in der proſanen Schriftſtellerei."

Vor ihm und zwar in demſelben Jahre mit Corneille traten Balthaſar Baro geb. 1600 zu Venaiſin, geſt. 1650, von welchem ſchon früher die Rede war, Jean Claveret aus Orleans, Rayſſiguier Scudéry und Ryer auf, von denen jedoch nur den beiden letzten hier eine kurze Betrachtung zu Theil werden kann.

George de Scudéry*), einer edlen Familie der Provence angehörend, erblickte 1601 zu Havre de Grâce das Licht der Welt. Er zeigte zwar früh poetiſche Anlagen, ergriff aber, den Beruf ſeines Vaters folgend, die militäriſche Laufbahn. Er trat in das Regiment der franzöſiſchen Garden ein, betheiligte ſich an verſchiedenen Feldzügen, ging dann auf Reiſen, bis er ſich endlich in Paris niederließ und die Poeſie halb als Liebhaberei, halb als Erwerbszweig betrieb. Die kampfluſtige Ader zeigte ſich auch hier in ſeinem Angriff auf Corneille; ein gewiſſer militäriſcher Tic trat in um ſo lächerlicherer Weiſe dabei hervor, als er zunächſt anonym war. Später erhielt er das Amt des Gouverneurs von Château de Notre Dame

*) Pélisson et d'Olivet, a. a. O., I. S. 306. — Parfait, a. a. O., IV. 430. Tallémant des Reaux. V. 265. — Tivier, Hist. dram. en France. Paris 1873, p. 623. — Royer, a. a. O., III. p. 27. — Lotheiſſen, a. a. O. II. 97.

de la Garde bei Marseilles und starb 1667 zu Paris. Die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seines Talents täuschten ihn wohl selbst über die Bedeutung desselben, doch war es nicht gerade Neid, was ihn zu seinem Angriff auf Corneille bewegte, da er für Hardy und Théophile de Viau, dessen Werke er nach dem Tode desselben sammelte und herausgab, ebenso bereitwillig als Vertheidiger auftrat. Es fehlte ihm also keineswegs an edlen ritterlichen Eigenschaften. — Man kennt 16 Stücke von ihm. Das erste war die Tragikomödie Ligdamon et Lydias ou la ressemblance (1629.) Das letzte die Prosa-Tragikomödie Axiane (1643). Boileau urtheilte sehr geringschätzig über sie. Italienischer und spanischer Einfluß zeigt sich darin von der schlechteren Seite.

Pierre de Ryer*) 1605 zu Paris geboren, genoß eine gute Erziehung. 1646 wurde er Mitglied der Academie. Obschon er später eine Pension erhielt, hatte er doch fast sein ganzes Leben mit Mangel zu kämpfen. Er starb 1658. Die poetische Ader hatte er von seinem Vater, Isaac de Ryer, geerbt. Seine Lage machte ihn aber zum Vielschreiber. Als Dramatiker trat er 1630 mit der Tragikomödie Argenis et Polyarque ou Théocrine auf. Sein letztes dramatisches Werk war die Tragikomödie Anaxandre (1654). Er hat, außer dem Lustspiel Les vendanges de Surênes, nur Tragikomödien und Tragödien geschrieben. Seine Alcionée ou le combat de l'honneur et de l'amour wurde zu seiner Zeit sehr gelobt. Man sagt, daß die Königin Christine sich dieses Stück dreimal an einem Tage habe vorlesen lassen; sie vertrug also etwas, denn es ist nichts als eine schwächliche Nachahmung Corneille's.

Im Jahre 1635, also noch vor Erscheinen des Cid, trat Gaultier de Coste, Chevalier Seigneur de Calprenède**) zum ersten Male als tragischer Dichter auf. Er wurde zu Schloß Toulgon im Jahre 1610 geboren. Seine Studien machte er zu Toulouse trat aber dann zu Paris in das Regiment der Garden ein, wo sein Erzählertalent die Neugier der Königin erregte, die ihn in ihre Gunst nahm. 1648 widmete er ihr sein erstes Theaterstück La mort de

*) Parfait, a. a. O, IV. 538. — Royer, a. a. O., III.

**) Parfait, a. a. O., V. 148. — Tallémant des Reaux. Paris 1834. V. 89. — Royer, a. a. O., III. 43. — Lotheissen, a. a. O. II. 365.

Mithridate das jetzt erst im Druck erschien. Zwei Jahre später ward er zum Kammerherrn des Königs ernannt. Er starb 1663. Calprenède war noch mehr als Romanschriftsteller, wie als dramatischer Autor geschätzt. Doch erwarb ihm jenes erste Stück, sowie Le Comte d'Essex (1639) viel Beifall. Heute erscheinen auch sie recht unbedeutend und leer. Doch verdient es Hervorhebung, daß er, einer der ersten, die Stoffe der Tragödie nicht nur dem Alterthum, sondern auch der neuern Geschichte wieder entlehnte, wie seine Johanna Gray und Eduard III. von England beweisen. Sein letztes Drama war Belissaire, Tragicomödie, 1659.

Ungleich bedeutender erscheint Tristan l'Hermite in seiner Mariamne, wobei zu berücksichtigen ist, daß sie noch vor dem Cid erschien, also keine Einwirkung von diesem erfahren haben konnte, obschon der edle Stolz, mit welchem Mariamne in ihrer Unschuld jede Vertheidigung ablehnt und der rührende Kampf der Liebe und der wildaufflammenden Eifersucht des Herodes dies wohl sonst könnte annehmen lassen.

François Tristan,*) der sich der Abkunft von Pierre l'Hermite rühmte und deshalb diesen Beinamen annahm, wurde 1601 zu Schloß Souliers in der Provinz de la Marche geboren. Er hat seine Jugendgeschichte, wenn auch nicht ohne Ausschmückung, in seinem Page disgracié erzählt. Hiernach kam er früh an den Hof und erlangte die Stellung eines Ehrencavaliers im Gefolge des Marquis de Vernueil, eines natürlichen Sohnes Heinrichs IV. Ein unglücklich verlaufendes Duell trieb ihn ins Ausland, zuerst nach England. Von hier wollte er über Frankreich nach Spanien. Er kam so incognito in den Dienst des Herzogs Gaston's von Orleans, dem er sich entdeckte und durch dessen Vermittelung er die Verzeihung und Gunst Ludwigs XIII. erwarb (um 1620). Von seinem späteren Leben weiß man nur wenig. 1648 wurde er als Mitglied in die Academie aufgenommen. Auch erwarb er sich um die Ausbildung Quinault's Verdienste. Er starb 1655. — Seine Mariamne ist eines der wenigen Stücke, welche den Arbeiten Corneille's sich nähern. Es enthält Stellen von wirklicher Schönheit und Kraft. Auch hielt sie sich lange neben dem Cid in der

*) Pélisson et d'Olivet, a. a. O. I. S. 303. Parfait, a. a. O. V. S. 196. Royer, a. a. O. III. S. 39. — Fournel, a. a. O. III. 3.

Gunſt der Nation. Mondory, welcher die Rolle des Herodes muſterhaft geſpielt haben ſoll, wurde, wenigſtens ſcheinbar, ein Opfer derſelben, da ihn bei einer Vorſtellung dieſes Stücks beim Cardinal Richelieu im Jahre 1637 der Schlag rührte. Triſtan ſchrieb neben verſchiedenen anderen poetiſchen Werken noch fünf Dramen, darunter das Luſtſpiel Le parasite, von denen La folie du sage (1644) das letzte war. Sie ſtehen jedoch alle ſeiner Mariamne nach. Er ſtarb 1655.

Gleichzeitig mit ihm ſtrebten auch Mesnadière und Aubignac, Benſerade, Thomas Corneille und Scarron empor. Die beiden erſten ſind hier eigentlich nur ihrer Bedeutung als Theoretiker wegen zu nennen.

Hippolyte Jules Pilet de la Mesnadière,*) zu Laudun geboren, hatte in Nantes Medicin ſtudirt. Er wendete ſich dann nach Paris, prakticirte daſelbſt und lernte Richelieu kennen, der ihn in ſeine Gunſt nahm. Später, nachdem er das Studium der Medicin mit dem der ſchönen Wiſſenſchaften vertauſcht, erwarb er das Amt eines Haushofmeiſters und Vorleſers des Königs. Er verſuchte ſich nun auch im Drama und ſchrieb ſeine Poétique, die aber auf den erſten, das Drama behandelnden Theil beſchränkt blieb.

François Hedelin,**) Sohn des Lieutenant Général de Nemours, war aus Paris gebürtig. Er ergriff den Beruf ſeines Vaters, ſtudirte die Rechte, ward Advocat und überſiedelte dann nach Paris, wo er in den geiſtlichen Stand übertrat. Er erwarb ſich die Gunſt Richelieu's, der ihm die Abtei Aubignac überwies, deren Namen er annahm. Wie es der Ton der vornehmen Welt damals forderte, ſetzte er ſich mit allen literariſchen Berühmtheiten in Verbindung und errang ſich bald eine einflußreiche Stellung hierdurch. Sein Streit mit Ménage, ſeine kritiſchen Angriffe auf Corneille vermehrten ſein Anſehen, das er noch durch ſeine Pratique du théâtre befeſtigte. 1642 war er bereits mit ſeiner Pucelle d'Orléans hervorgetreten, welcher er eine Abhandlung über die Regel des Drama's vorausſchickte. 1645 folgte die Zénobie, reine des Palmyriennes, in der er ein Muſter der Regelmäßigkeit aufſtellen wollte. Befremdend iſt es, daß er dieſelbe in Proſa ſchrieb. Man erzählt ſich ein Witzwort Conti's darüber, welcher geſagt haben ſoll: es ſei zwar ſehr löblich von d'Aubig-

*) Parfait, a. a. O. VI. 190.

**) Parfait, a. a. O. VI. 395.

nac, die Regeln des Ariſtoteles ſo ſorgſam zu beobachten, aber er könne es dem Ariſtoteles nicht verzeihen, Aubignac hierdurch zu einer ſo ſchlechten Tragödie veranlaßt zu haben.

Iſaac de Benſerade,*) geboren 1612 zu Lyons in der Haute Normandie, widmete ſich nach vollendeten Studien der Poeſie. Nach Paris gekommen, übte das Theater bald ſeine Anziehungskraft auf ihn aus und man ſagt, daß es die ſchöne Schauſpielerin Belleroſe geweſen ſei, welche ihn zum dramatiſchen Dichter gemacht. Die Cléopâtre (1635) ſoll er für ſie geſchrieben haben. Eine Zahl anderer Stücke folgte, von denen die Komödie Iphis et Jante (1636) und die Tragödie Méléagre (1640) die beſten geweſen ſein ſollen. Richelieu, mit dem er verwandt war, ſetzte ihm eine Penſion aus. Später wurde er beſonders durch die lyriſchen Dichtungen zu den höfiſchen Ballets berühmt. Er war der höfiſche Dichter par excellence 1674 wurde er auch noch Mitglied der Academie und ſtarb 1701 nach einem langen behaglichen Leben. Man rühmte drei Talente an ihm: die Kunſt mit den Großen zu ſcherzen, ohne ſie je zu beleidigen, mit grauen Haaren galant zu ſein, ohne je lächerlich zu werden, und mit Verſen Geld zu verdienen.

Im Jahre 1647, faſt in demſelben Alter wie einſt ſein um zwanzig Jahre älterer Bruder, trat Thomas Corneille**) (der ſich ſpäter den Namen Sieur de Liſle, wie ſein Bruder den des Sieur Damville beilegte), zum erſten Male öffentlich als dramatiſcher Dichter auf. Er war am 20. Auguſt 1625 zu Rouen geboren und erhielt daſelbſt bei den Jeſuiten eine ſorgfältige Ausbildung. Schon hier zeichnete er ſich durch ein Drama aus, welches die Schüler zur Aufführung brachten. Nachdem er ſeine Studien in Paris beendet, vermochte er nicht mehr der Verſuchung zu widerſtehen, welche die Werke und der Ruhm ſeines Bruders auf ihn ausübten. Seine erſten Verſuche waren lediglich Bearbeitungen ſpaniſcher Stücke; ſo das Luſtſpiel Les engagemens du hazard,***) mit welchem er de-

*) Pélisſon et d'Olivet, a. a. O. II. 236. Parfait, a. a. O. VI. 112.

**) M. Boze, Eloge de Mr. Corneille 1710. — Parfait, a. a. O. VIII. S. 344. — Fournel, a. a. O. — Oeuvres des deux Corneilles de C. Louandre, Paris. 1865.

***) Es enthält auch Motive aus Les fausses verités von d'Ouville und aus der Inconnue des Boisrobert.

butirte, nach Les empeños de un acaso des Calderon, sein Le feint Astrologue (1648), nach dem gleichnamigen Lustspiele desselben Dichters, Don Bertrand de Cigarral (1650), nach Entre bobos anda el juego des Rojas, L'amour à la mode (1651) nach Antonio de Solis, Le charme de la voix (1653) nach Lo que puede la aprehension des Moreto, Le géolier de soi-même nach Calderon. Obschon diese Lustspiele fast alle freundliche Aufnahme fanden, so war doch erst der Erfolg seiner Tragödie Timocrate (1656) ein durchschlagenderer. Sie wurde im Marais 24 Mal hinter einander wiederholt, bis einer der Schauspieler folgende Anrede an das Publikum hielt: „Sie sind zwar noch keineswegs müde, das Stück zu sehen, wohl aber wir, es zu spielen. Wir laufen Gefahr, all unsre andren Stücke zu verlernen, daher wir Sie bitten, uns weiterer Wiederholungen entheben zu wollen." In der von M. de Boze in der Academie des Inscriptions zum Gedächtniß Thomas Corneille's gehaltenen Rede aber heißt es, daß dieses Stück sechs Monate hintereinander gespielt worden sei. Der Stoff war sehr glücklich gewählt, was überhaupt einer der Vorzüge dieses Dichters war. Er sprach besonders durch das Zärtliche und Rührende an. Doch auch sein Commode (1658), Stilicon (1660), besonders aber Ariane (1672) und Le comte d'Essex (1678) hatten große Erfolge. Nur die beiden letzten erhielten sich länger auf dem Repertoire. Voltaire hat sie in die Ausgabe der Werke seines Bruders mit aufgenommen.

Thomas Corneille gehörte zu den beliebtesten dramatischen Dichtern der Zeit. Die Theater du Marais und de l'hôtel de Bourgogne machten seine Werke sich streitig. Auch behaupteten sich diese nicht nur neben den Werken seines berühmten Bruders, sondern auch neben denen des eben aufglänzenden Racine. Der Erfolg der Ariane fiel mit dem des Bajazet in ein und dasselbe Jahr. Die Vorzüge des jüngeren Corneille lagen außer in der glücklichen Stoffwahl, hauptsächlich in der von ihm beobachteten Regelmäßigkeit, in der im Ganzen verständigen Führung der Handlung und in der spannenden und zugleich befriedigenden Auflösung. Hauptsächlich dem glücklichen Stoff schreibt Voltaire den Erfolg der Ariane zu. „Wie undankbar die Männer auch sind, so nehmen sie doch immer Antheil an einer von einem Undankbaren verlassenen Frau und die Frauen, welche in einem solchen Gemälde ihr eigenes Schicksal sehen, beweinen sich selbst."

Voltaire weist dann auf die Aehnlichkeit der Sage der Ariane mit der der Medea hin, indem er hervorhebt, um wie viel mehr die erstere Anspruch auf unsere Theilnahme hat, als die zweite. Andrerseits fehlte dem jüngeren Corneille die Tiefe und Kraft seines genialen Bruders. Seine Sprache, obschon zum Theil reiner und klarer, ist ungleich schwächlicher, sie hat weder die phantasievolle Fülle, noch die glänzende Erhabenheit der Gedanken, noch die rhetorisch-dramatische Kraft des Ausdrucks, die Schönheit der Versifikation, die wir an diesem letzteren bewundern. — Essex war schon vor Corneille, nicht nur von dem Spanier Coello und von Calprenède, sondern auch erst kürzlich wieder von dem Abbé Boyer*) behandelt worden. Die Corneille'sche Dichtung verdrängte aber alle früheren und stand noch zu Lessings Zeit in gewaltigem Ansehen, der sie eingehend beurtheilt hat.

Thomas arbeitete mit großer Leichtigkeit. Man sagt, daß ihm die Ariane nur 17 Tage gekostet; die Zahl seiner Stücke, man kennt deren 37, ist daher keine zu große. Seine schriftstellerische Thätigkeit umfaßte aber noch viele andere Gebiete. Besonders seit er Mitglied der Academie geworden war, widmete er sich vielen und großen wissenschaftlichen Arbeiten. Von ihnen seien nur das Dictionnaire pour servir de supplément au dictionnaire de l'Académie française (1694), seine Ausgabe der Remarques de Vaugelas (1687), seine Uebersetzung der Metamorphosen des Ovid (1697) und sein Dictionnaire universelle géographique et historique (1708) hervorgehoben, (eine Vorarbeit für die Diderot'sche Encyclopädie), an welcher er fast erblindet, gearbeitet hat. Er starb in der Nacht vom 8. zum 9. Decbr. 1709.

Schon immer war das Burleske eine Form gewesen, in der sich der zur Satire und Spottlust neigende französische Geist darzuleben liebte. Wir sahen es schon Raum in den Mysterien, Mirakelspielen

*) Claude Boyer, 1618 in Albi geboren, seit 1660 Mitglied der Academie, gestorben 1698, war einer der fruchtbarsten, aber mittelmäßigsten Bühnendichter der Zeit. Trotz seiner geringen Erfolge konnte er nicht satt werden, zu dichten. Sein erstes Stück, Porcie romaine, widmete er der Mad. de Rambouillet (1646). Der Glaube, daß der Mißerfolg seiner Arbeiten nur an seinem Namen hänge, bewog ihn 1680 seinen Agamemnon unter dem Namen des Pater d'Affezan erscheinen zu lassen, der im Schutze Racine's stand. In der That fand das Stück Beifall. Boyer rief mitten hinein: „Es ist aber doch von Boyer, trotz dem Herrn von Racine". Die Folge war, daß der Agamemnon am nächsten Tage ausgezischt wurde. Um so größer, wenn auch nur kurz, war der Erfolg seiner Judith (1695).

und Moralitäten gewinnen. In den Sotties bildete es sich zu einer ganz selbständigen Form aus. In das neue Lustspiel mußte es aber um so leichter eindringen, als die Italiener und Spanier dafür bereits Muster darboten. Doch würde die heroische Erhabenheit Corneille's wohl ohnedies einen entsprechenden Gegensatz gefordert haben, gleichwie der Ausschluß der Liebe von den heroischen Leidenschaften die tragische Behandlung der zärtlichen Gefühle wieder ins Leben rief. Beides wurde auch noch durch den auf heitren, leichtfertigen Lebensgenuß gerichteten Sinn begünstigt, welcher zur Zeit der Regentschaft Anna's von Oesterreich das Leben der höheren und gebildeten Kreise zu beherrschen begann. Zu den Dichtern der ersten dieser beiden Richtungen gehört Scarron, zu der letzteren Quinault.

Paul Scarron,*) um 1610 zu Paris geboren, entstammte einer alten, wohlhabenden Familie. Er sollte sich ursprünglich dem geistlichen Stande widmen, was an der Lebenslust des im Ueberfluß aufgewachsenen Jünglings aber scheiterte. Er gab sich derselben zügellos hin und legte hierdurch den Grund zu den entsetzlichen Leiden, denen er den größten Theil seines Lebens verfallen sollte. Kaum 30 Jahre alt, war er durch sie in die bedauernswertheste Mißgestalt verwandelt worden. Sein Kopf hing fast auf den Leib herab, Beine, Arme und Finger waren krumm gezogen und verkürzt. Dabei wurde er zeitweilig von den furchtbarsten Schmerzen gequält. Eine zweite Heirath des Vaters führte für ihn noch überdies den Verlust des erhofften väterlichen Erbtheils herbei. Aber die Heiterkeit seines Geistes überwand all dieses Ungemach, er wurde durch einen trefflichen Appetit unterstützt und für diesen sorgte sein Witz, der ihm von allen Seiten reiche Zuschüsse schaffte. Man kennt keine anderen Schriften von ihm, als die, welche er in diesem Zustand geschrieben und welche ihres Witzes wegen leidenschaftlich gelesen wurden. Daneben beutete er die Modethorheit der literarischen Widmungen in beispielloser Weise aus. Auch soll er sich noch durch allerlei finanzielle Operationen Erträgnisse zu verschaffen gewußt haben. Man sagt, daß eine von ihm ins Leben gerufene Organisation des Lastträgerdienstes ihm jährlich an 6000 Livres eingebracht habe. Dies Alles gab ihm die Mittel an die Hand, sein Haus, trotz seiner Leiden, zu

*) Biographie in der Ausgabe von Bruzen de la Martinière (1717). — Parfait, a. a. O. VI. 341. — Guizot, a. a. O. S. 407. — Fournel, a. a. O.

einem Centralpunkte des geiſtigen Verkehrs und des Frohſinns zu machen, wobei außer ſeinem Witz und ſeiner Kunſt des Erzählens, auch noch zwei ſchöne, leichtfertige Schweſtern eine Anziehungskraft ausübten, von denen die eine den Wein, die andere die Männer liebte. Das Aufſehen, das er hierdurch hervorrief, erregte die Neugier der Königin. Der Malade à la mode mußte in einer Chaiſe zu ihr getragen werden. Das kleine Canonicat von Mans war das praktiſche Ergebniß davon. Aber mehr noch als das. Der armſelige Krüppel erwarb ſich auch noch das Intereſſe und die Neigung eines zwar armen, aber ſchönen, ehrbaren, geiſtvollen Mädchens. Er hatte die Kühnheit, ihm einen Heirathsantrag zu machen und Melle Aubigné, ſpätere Frau von Maintenon und Beherrſcherin des glänzendſten Thrones von Europa, wurde ſein Weib. Scarron hat um die Entwicklung ihres Geiſtes ſicher große Verdienſte. Was ſie ihm geweſen beweiſen dagegen die Worte, die er auf ſeinem Sterbebette an einen ſeiner Freunde gerichtet. „Der einzige Vorwurf, den ich mir mache, iſt, daß ich meiner Frau nichts zu hinterlaſſen vermag, die unendliche Verdienſte um mich hat und die ich in jeder Beziehung nur loben kann.“ Seine Heiterkeit verließ ihn auch jetzt nicht: „Kinder, ſagte er faſt ſchon gebrochen zu den ihn Umweinenden, ihr werdet nicht ſo viel weinen, als ich euch lachen gemacht.“ Er ſtarb 1660.

Scarron iſt ſicher ungleich bedeutender, als wunderbares Phänomen in der Entwicklungsgeſchichte des menſchlichen Geiſtes, denn als Poet und beſonders als dramatiſcher Dichter. Was er unter den geſchilderten Umſtänden geſchaffen, iſt in Anbetracht ihrer jedenfalls ſtaunenswerth, doch iſt es fraglich, ob ſein Talent unter günſtigeren Verhältniſſen einen viel höheren Aufſchwung zu nehmen vermocht haben würde. Seine komiſchen Schriften, ſo geſchätzt auch zu ihrer Zeit, ſind nicht entfernt mit denen von Rabelais zu vergleichen. Sein komiſcher Roman iſt vielleicht das einzige, was heute von ihm noch lesbar iſt. Auf dem Gebiete des Dramas iſt er natürlich nur im Luſtſpiel thätig geweſen, dem er einen burlesken Anſtrich gegeben hat. Wenn Gebrüder Parfait ſagen, daß er der erſte geweſen ſei, welcher den komiſchen Dialog auf der Bühne eingeführt habe, ſo kann ſich das nur auf den burlesken Stil deſſelben beziehen. Denn für das feinere Luſtſpiel hatte der große Corneille in ſeinem Menteur auch hierin ein ungleich bedeutenderes Muſter gegeben. Andrerſeits

dürften die geringschätzigen Urtheile, welche man neuerdings über die Lustspiele Scarron's fällt, doch wieder zu weitgehend sein. Sein Jodelet ou le maître valet, der wie fast alle Stücke desselben dem Spanischen und zwar dem Donde hay agravio no hay zelos des Rojas nachgebildet ist, hatte einen unglaublichen Erfolg. Er beruhte freilich hauptsächlich auf der zwar rohen, aber glänzenden Rolle der Hauptperson und ihres ersten Darstellers, der ihr den Namen gab. Sie wurde für lange zu einer stehenden Figur der französischen Lustspielbühne und rief eine Menge Stücke hervor. Wenn Scarron's Lustspiele durch Molière auch völlig in Schatten gestellt wurden, so gehört er für den burlesken Theil der Stücke des letzteren doch unstreitig zu seinen Vorläufern. Der Jodelet erhielt sich aber auch noch neben ihm fort. Er trat mit demselben 1645 auf und beschloß seine dramatische Laufbahn, auf der er sich durch keine Regel einengen ließ, 1656 mit seinem Le marquis ridicule ou la comtesse faite à la hâte.*)

Eine ganz andere Stellung nahm Philippe Quinault**) ein. Nicht wie von Vielen angenommen worden, der Sohn eines Fleischers, obschon möglicherweise sein Großvater diesem Stand angehörte, sondern einer jetzt schon den bessern Ständen angehörenden Familie entstammend, wurde er 1635 zu Paris geboren. Er war auch nie, wie man gesagt, der Diener Tristan's l'Hermite, wohl aber hat dieser sich seiner Ausbildung angenommen, indem er ihn nach dem Tode seiner Gattin gemeinsam mit seinem Sohne erziehen ließ. Die Dankbarkeit Quinault's kam diesen Bemühungen fördernd entgegen. Sein poetisches Talent entwickelte sich in so überraschender Weise, daß er bereits mit 18 Jahren ein Lustspiel, Les rivales (1653), verfaßte, welches einen außerordentlichen Erfolg erzielte. Quinault hatte die Rechte studirt, trat auch in den Advocatenstand ein, widmete sich aber von 1656 an völlig der Bühne. Es war besonders die Tragödie, die er jetzt pflegte und die ihn zu einem bevorzugten Rivalen Corneille's machte, wozu die maßgebendste kritische Stimme der Zeit, das Urtheil Boi-

*) Seine übrigen Stücke sind: Les boutades du capitain Matamore (1646) Les trois Dorothées ou Jodelet soufflété (1646), L'héritier ridicule ou la dame interessée (1649), Don Japhet d'Arménie (1653), L'écolier de Salamanque (1654), Le gardien de soi-même (1656) und zwei nicht aufgeführte.

**) Vie de Quinault in der Edition seines Theaters von 1715. — Pélisson et d'Olivet a. a. O. II. 225. — Parfait, a. a. O. VII. 430.

leau's wesentlich beitrug. Seinen größten Triumph brachte ihm 1663 die Tragödie Astrate, doch auch Les coups de l'amour et de la fortune und La Mort de Cyrus (1656), seine Stratonice (1660), und Agrippa, Roi d'Albe (1661) fanden viel Beifall.

Diese Erfolge beruhten hauptsächlich darauf, daß zu derselben Zeit, da Corneille auch noch die heroischen Leidenschaften gegen die Reflection in seinen Dramen zurücktreten ließ und mehr seinen Ehrgeiz darein zu setzen schien, politische und staatsmännische Weisheit und Kenntnisse, als poetische Empfindung und dramatisches Leben zu zeigen, Quinault gerade die Liebe und die zarteren Herzensconflikte zum Gegenstand seiner Darstellungen machte und hierdurch gewissermaße nan den Cid, von dem Corneille mehr und mehr abgewichen war, wenn auch in ungleich schwächlicherer Weise wieder anknüpfte. Was bedurfte es da weiter als eines Mannes, der mit wahrhaft großem Talent die von ihm eingeschlagene Richtung ergriff, um ihn auch selbst wieder in Schatten zu stellen. Ein solcher erschien in Racine, um den sich rasch eine starke, leidenschaftlich für ihn eingenommene Parteigängerschaft bildete und auf dessen Seite sich auch noch derjenige stellte, der ihn bisher noch gestützt hatte, und sich nicht scheute, seinem bisherigen Schooßkind in fast cynischer Weise jedes Talent zu bestreiten. Mit Racine's Andromaque (1666) war Quinault's Niederlage auf dem Gebiete der Tragödie entschieden.

Wenn es auch wirklich die Gattin Quinault's, der sich um diese Zeit verheirathet hatte, gewesen sein sollte, die ihn, dem Theater zu entsagen und eine Stelle, das Amt eines Auditeur des comptes, zu erkaufen bestimmte, so haben doch jene Verhältnisse hierauf sicher mit eingewirkt. Auch hatten sie vielleicht einigen Antheil daran, daß die Herren von der Chambre des comptes Quinault den Eintritt anfangs aus dem Grunde verweigerten, weil er seit mehreren Jahren nichts weiter als ein Bühnenschriftsteller gewesen sei.*) Erst 1671 erhielt er den erbetenen Platz, nachdem er im vorausgehenden Jahre Mitglied der französischen Academie geworden war.

*) Die geht aus dem Quattrain hervor:

Quinault, le plus grand des auteurs
Dans votre corps, Messieurs, a dessein de paraître.
Puis qu'il a fait tant d'auditeurs
Pourquoi l'empêchez-vous de l'être?

Um dieſe Zeit wendete ſich Quinault der lyriſchen Poeſie zu, welche ſich als das eigentliche Feld ſeines poetiſchen Talentes erwies. Die Oper hatte ſich eben zu entwickeln begonnen und Lully gab Quinault den Vorzug vor allen lyriſchen Talenten der Zeit. Hier ſollten ihm denn neue Lorbeeren erblühen und kein Geringerer als Boileau, der ſich ihm jetzt wieder zuneigte, ſollte ſie ihm um die Stirne mit winden. Doch gehört dieſer Theil ſeines Wirkens erſt einem ſpäteren Abſchnitte an; wie wir ihn ja auch noch im Luſtſpiel zu begegnen haben.

Quinault war eine wohlwollende, neidloſe Natur. Die gehäſſigen Angriffe Boileau's und des Racine'ſchen Kreiſes, wie tief ſie ihn auch verwundeten, rangen ihm nie eine feindſelige Erwiderung ab. Einfach in ſeinen Lebensgewohnheiten, ein trefflicher Gatte und Familienvater, quälte ihn bei ſeinem langſam herannahenden Tode nur der Gedanke, die Oper durch eine zu weichliche Moral vergiftet zu haben. Er ſtarb 1688. Auch Boileau griff in dieſer Beziehung einige Jahre ſpäter (1693) den dahingeſchiedenen Dichter noch einmal an (in ſeiner 10. Satire), wobei er ſich auf folgende Stelle der Oper Atys bezog (Akt III, Scene II.):

Dans l'empire amoureux
Le devoir n'a point de puissance.
Il faut souvent, pour devenir heureux,
Qu'il coûte un peu d'innocence.

IV.

Racine und die zeitgenöſſiſchen Dramatiker.

Gegenſatz von Racine und Corneille. — Verſchiedenheit der Verhältniſſe beim Auftreten Beider. — Leben Jean Racine's; Aufenthalt in Port Royal und im Collège Harcourt; erſte poetiſche Verſuche und Beziehungen zur Bühne; verſuchter Uebertritt zur Theologie; Rückkehr zur Poeſie und zum Drama; Verkehr mit Boileau, Lafontaine, Chapelle und Molière; Beziehungen zum Hofe. — Die Thébaide. — Alexandre le Grand; Zerwürfniß mit Molière. — Charakter der weltlichen Dramen Racine's. — Andromaque. — Zerwürfniß mit Port Royal. — Les Plaideurs. — Brittanicus. — Bérénice. — Bajazet. — Iphigénie. — Kabalen der Gegner. — Phädre. — Die Phädre des Pradon und die Kabale des Hôtel de Bouillon. — Nicole Boileau und ſein Verhältniß zu Racine. — Rücktritt Racine's von der Thätigkeit für die Bühne. — Seine Heirath. — Seine Verſöhnung mit Port Royal. — Boileau und Racine als Hiſtoriographen des Königs. — Eſther nnd Athalie. — Charakteriſtik Racine's. — Sein Tod. — Zeitgenöſſiſche tragiſche Dichter. — Chapelle; Abeille; Campiſtron; Pêchentrés; d'Aubigny und Duché de Vanzy.

Racine und Corneille waren lange noch Zeitgenoſſen. Die Verhältniſſe, unter denen ſie auftraten und in denen ſie ſich entwickelten, aber waren weſentlich andere. Sie ſtellen ſich für Racine als in vielen Beziehungen günſtigere dar.

Corneille fand die Bühne noch halb im Zuſtande der Verwilderung, halb in den einer unter den Einflüſſen des Marinismus und Gongorismus erkünſtelten Ueberfeinerung vor. Er hatte die natürliche Empfindung, die nationale Eigenthümlichkeit erſt aus den conventionellen Feſſeln dieſer letzteren zu befreien, um einen eignen nationalen Stil aus ihnen entwickeln zu können. Indem er demſelben einen erhabenen, heroiſchen Charakter, einen glänzenden, fortreißenden Ausdruck verlieh und den Geſchmack ſeiner Zeit hierdurch läuterte und hob, ahmte er weniger fremde Muſter nach, als daß er eigene aufſtellte.

Racine fand dieſe Muſter, dieſen Stil, dieſen veränderten Zuſtand des Geſchmacks und der Bühne, wenn auch jene pretiöſe Richtung daneben noch fortdauerte, dagegen ſchon vor. Doch dies nicht allein. Welch außerordentlichen Fortſchritt hatten von Malherbe bis Descartes und Pascal Sprache und Stil überhaupt gemacht! Zu welcher Entwickelung war nicht inzwiſchen das, was man den franzöſiſchen Geiſt nennen kann, unter dem Einfluſſe des Carteſianis-

mus gekommen, der, wie Nisard ſich ausdrückt, die Methode dieſes Geiſtes, wie deſſen Zweck „die geſuchte, gefundene und vollkommen ausgedrückte Wahrheit“ war. Von dieſem Geiſte war auch Pascal, der Gründer jener Vereinigung von Männern, die, dem Janſenismus ergeben, ſich in der Einſamkeit von Port Royal zu gemeinſamen Studien zuſammenfanden, waren überhaupt dieſe Männer, ein Le Maiſtre, Arnauld und Nicole durchdrungen, welche nicht nur auf religiöſem und kirchlichem, ſondern auch auf dem Gebiete der Sprache und Literatur lange einen ſo großen, ja faſt größeren Einfluß ausgeübt haben, als die franzöſiſche Akademie und bei denen auch Racine, der erſte Geſchichtsſchreiber von Port Royal, einen Theil ſeiner geiſtigen Bildung empfing.

Eine ungleich größere Veränderung noch hatte ſich aber im Leben des Staates vollzogen, an deſſen Spitze jetzt nicht wie bei Corneille's Auftreten ein ſchwacher Monarch und nach deſſen Tode eine vergnügungsſüchtige Regentin, beide unter der Herrſchaft allmächtiger Miniſter, ſondern ein junger ſiegreicher König ſtand, dem ſich der Trotz aufſtrebender Vaſallen ſehr bald hatte beugen müſſen und der, zugleich von Glück, von Ruhm und von Liebe bekränzt, ein neues Auguſteiſches Zeitalter herbeiführen zu wollen ſchien. Und während Corneille nach ſeinem erſten großen Erfolge von den bedeutendſten kritiſchen Stimmen der Zeit, von der neugegründeten Akademie, und von dem erſten Manne des Staats, von Richelieu, nahezu fallen gelaſſen wurde, hatte Racine, obſchon es auch ihm an Anfeindungen niemals gefehlt, ſich doch der Gunſt des damals mächtigſten Herrſchers der Welt und der begeiſterten Schutznahme desjenigen Mannes zu erfreuen, welcher ſo lange die Rolle des aeſthetiſchen Geſetzgebers Frankreichs geſpielt hat, der Schutznahme Boileau's.

Nicht aber um die Verdienſte und die Bedeutung Racine's herabzuſetzen, habe ich die Verſchiedenheit der Verhältniſſe etwas zu beleuchten verſucht, unter denen er im Gegenſatze zu Corneille ſeine dramatiſche Laufbahn begann, ſondern einzig um darzuthun, daß jeder dieſer beiden Dichter einen andren Maßſtab der Beurtheilung verlangt. Hat ſich doch trotz dieſer Gunſt der Verhältniſſe kein andrer der vielen Dramatiker der Zeit auch nur annähernd auf eine gleiche Höhe zu ſchwingen vermocht. War dieſe Gunſt der Verhältniſſe doch zugleich noch mit Schwierigkeiten verbunden, welche Corneille nicht einengten. Gerade weil dieſer die dramatiſche Form, den dramatiſchen

Stil für die französische Bühne erst noch zu schaffen hatte, war es ihm leichter hierin neu, originell und eigenthümlich zu erscheinen, als Racine, der, weil er ihn bereits vorfand, in einem bestimmten Umfange daran gebunden blieb. Auch war es Corneille bei seiner größeren Unabhängigkeit vom Hofe minder erschwert, ein nationaler und nicht ein höfischer Dichter zu sein. Sein lange zurückgezogenes Leben in der Provinz begünstigte ihn hierin in demselben Maße, als es ihn zum Hofmann untauglich machte. Ein ganz besonderes Hinderniß aber mußte für jeden Nachfolger Corneille's der wohlbegründete und durch die Zeit schon gefestigte Ruhm dieses letzteren und das hierdurch bedingte Vorurtheil sein. Wie groß dieses letztere war, läßt sich allein aus den Briefen der Frau von Sevigné an ihre Tochter erkennen, die ich später noch zu berühren haben werde. Corneille hatte wohl mit dem Neide der durch ihn in Schatten gestellten mitstrebenden Dichter, nicht aber mit dem Ruhme eines großen Vorgängers zu kämpfen, dessen sich die Neider Racine's dagegen als einer gefährlichen Waffe bemächtigen konnten und auch wirklich bemächtigten. Wenn von diesem schon hierdurch ein Theil der Jugend abgewendet wurde, welche doch sonst der natürliche Verbündete des neuen aufstrebenden Talentes ist, so lag es noch überdies in der besonderen Natur der Corneille'schen und der Racine'schen Dichtung, daß jene, obschon männlicher und strenger, doch die Nation im Ganzen und die Jugend noch insbesondere mehr elektrisiren und mit sich fortreißen mußte, als diese, welche, obwohl sie die zarteren Gefühle und Leidenschaften zum hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellung machte, mehr nur durch ihre künstlerische Meisterschaft und Formvollendung, durch tiefere Charakteristik und reicheren Gedankengehalt wirkte und daher vorzugsweise die künstlerisch und philosophisch Gebildeten zu ihren bewundernden Parteigängern zählte.

Wenn sich die Stimmen der Kenner lange Zeit mehr für Racine, als für Corneille entschieden und es jenem ebensowenig an Bewunderern, wie an Gegnern fehlte, so hat er doch nie, wie ich glaube, die Popularität Corneille's zu erreichen vermocht. Die Parteiung, die sich für diese beiden Dichter während ihres Lebens herausbildete, sollte sich aber auch über ihr Grab hinaus fortsetzen. Noch immer giebt es unter ihren Beurtheilern solche, die, wie wir dies ja bei uns an den Beurtheilungen Goethe's und Schiller's gleichfalls erlebten, den einen nur auf Unkosten des Andern loben zu können scheinen.

Jean Racine*) wurde am 21. Dec. 1639 zu la Ferté Milon geboren, wo ſein Vater das Amt eines Controleur du grenier à sel verwaltete. Seine Mutter, Jeanne Sconin, gehörte ebenfalls einer angeſehenen Familie des Ortes an, doch ſollte er, kaum erſt geboren, ſie auch ſchon wieder verlieren (Jan. 1641). Der Vater verheirathete ſich zwar (Nov. 1642) zum zweiten Male. Madelaine Vol nahm ſich aber der Kinder ihrer Vorgängerin nur wenig an und nach ihres Gatten ſehr bald erfolgendem Tode (6. Febr. 1643) verzichtete ſie ſowohl auf die unanſehnliche Erbſchaft, als auf die Pflichten der Mutter. Jean Racine und ſeine etwas jüngere Schweſter, kamen unter die Obhut der Großeltern, Jean de Racine und Marie des Moulins. Beſonders die letztere nahm ſich ſeiner aufs Zärtlichſte an, wie auch er ihr die aufrichtigſte Dankbarkeit wieder widmete. Nach dem 1649 erfolgten Tod ihres Gatten zog ſie ſich gleichwohl nach Port Royal zurück, deſſen Mauern eine Tochter von ihr, Agnes Racine, umſchloſſen. Dies fand wahrſcheinlich um 1652 ſtatt, zu welcher Zeit Racine dem Collège de Beauvais anvertraut wurde, wo er bis 1655 verblieb. Dieſes Collège ſtand in einem gewiſſen Zuſammenhang mit den Schulen von Port Royal, in welche Racine dann eintrat, obſchon er noch nicht das dazu vorgeſchriebene Alter erreicht hatte.

Port Royal**) war urſprünglich nur ein (bereits 1204 gegründetes) Ciſtercienſernonnenkloſter in der Nähe von Verſailles. St. Cyran,

*) L. Racine, Memoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine Oeuvres de L. Racine 6. éd. T. I. — Pélisson et d'Olivet, a. a. O. II. 327. — St. Beuve, Histoire de Port Royal. 10. et 11. châpitres du livre siième. —. St. Beuve, Portraits littér. T. I. p. 69. — Rifard, a. a. O. beſonders aber Notice biographique und Notices historiques in der Ausgabe von Paul Mesnard. Paris. 1865. 8. Bde., welche auch ein umfaſſendes bibliographiſches Verzeichniß aller Ausgaben des Dichters, ſowie der über ihn veröffentlichten Schriften und der Ueberſetzungen ſeiner Werke (im 7. Theile) und ein Verzeichniß der Aufführungen der Corneille'ſchen und Racine'ſchen Dramen in Paris von 1650—1870 (im 8. Theile) enthält. — Die erſte Geſammtausgabe iſt die von 1675. Paris. (Die Berliner Bibliothek beſitzt davon ein Exemplar.) Die letzte von Racine ſelbſt veröffentlichte und revidirte Ausgabe iſt die von 1697, Paris. Von den unzähligen übrigen Ausgaben ſeien hervorgehoben die von Luneau de Boisgermain 1768, die von Petitol 1807, die von J. L. Geoffroy 1808 und die von Garnier frères 1869. Deutſche Ueberſetzungen der Dramen erſchienen 1766 zu Braunſchweig und 1840—43 von Heinrich Viehoff, Emmerich.

*) Racine, Reuchlin, St. Beuve haben die Geſchichte von Port-Royal geſchrieben.

ein janſeniſtiſcher Theolog, machte es aber, als Superior desſelben, auch noch zu einem Mittelpunkte des Janſenismus, inſofern eine Zahl von Anhängern dieſes letzteren ſich zum Zwecke gelehrter Studien hier um ihn ſchaarten. Sie ahmten das Leben der Anachoreten nach, daher ſie ihre neue Einſiedelei auch die Wüſte nannten. Zu den Mitgliedern dieſer Vereinigung gehörten Pascal, Lemaiſtre, de Sacy, Claude Lancelot, die beiden Arnaults und Nicole. Die Racines waren, und zwar gerade zur Zeit der Geburt unſres Dichters durch die Verfolgungen, welche Port Royal ſchon damals von den Jeſuiten erfuhr und durch ihre Verwandtſchaft mit der ebenfalls in Ferté Milon angeſeſſenen Familie der Vitarts, bei welcher einige der Väter der Anſtalt Schutz geſucht und gefunden hatten, in nähere Beziehung zu dieſer getreten, was gewiß auch den Eintritt der Agnes Racine und ihrer Mutter, Marie des Moulins, in jenes Kloſter zur Folge hatte. — Erſt um 1640 waren aber die kleinen Schulen der Anſtalt errichtet worden, zunächſt für die Kinder der Anhänger derſelben. Sie erlangten jedoch durch Lehrer wie Nicole, Antoine Lemaiſtre und Lancelot, und die von ihnen ausgehenden Lehrbücher (Grammaire générale, Logique etc.) bald einen ſo bedeutenden Ruf, daß ſie nun auch von andrer Seite beſucht wurden.

Racine machte unter der Leitung Claude Lancelot's die überraſchendſten Fortſchritte im Griechiſchen, ſo daß er nach dreijährigem Aufenthalt einen großen Theil der griechiſchen Schriftſteller kannte, die er auf ſeinen einſamen Spaziergängen verſchlang, wobei er ſich wohl auch ſeinen poetiſchen Träumereien überlaſſen mochte und hierdurch den ihm innewohnenden Hang zu zärtlicher Empfindſamkeit weiter ausbildete. Er hatte bei dieſer Lectüre auch manches Verbotene mit in ſich aufgenommen. Vor allem die griechiſchen Tragiker, ſowie den Roman Theagenes und Charikles des Heliodor. Zweimal ſchon hatte der Lehrer ihm dieſen entriſſen, gleichwohl hatte Racine ſich ein drittes Exemplar davon zu verſchaffen gewußt, das er auswendig lernte und dann ſelbſt zu Lancelot hintrug, indem er ihm ſagte: „Hier, verbrennen Sie auch noch dies, wie die andern.“

Von Port Royal wurde der junge Racine nach Paris in das Collège Harcourt geſchickt, um Philoſophie zu ſtudieren. Die religiöſen Eindrücke, welche er dort in ſich aufgenommen, ſchwächten ſich hier im Umgange mit jungen Leuten, wie dem ſpäteren Abbé Le Vaſſeur,

ab. Auch mit La Fontaine wurde er hier ſchon bekannt. Der Umgang mit ſeinem Onkel Vitart, welcher ein wachſames Auge auf ihn haben ſollte, und mit dem ihn bald eine enge, andauernde Freundſchaft verband, ſchränkte den rege gewordenen weltlichen und poetiſchen Hang des Jünglings kaum ein. Trotz der Mahnungen, die er von den Frauen und den Vätern von Port Royal erhielt, wo man ihn faſt ſchon verloren gab, fuhr er fort galante Sonette und Schauſpiele zu dichten, von denen nichts als die Namen — l'Amasie und Les amours d'Ovide — erhalten geblieben ſind, und mit dem Theater du Marais und des Hôtel de Bourgogne und deſſen Schauſpielerinnen in Unterhandlung darüber zu treten.

Die 1660 ſtattfindende Heirath Ludwigs XIV., welche die Federn faſt aller Dichter in Bewegung geſetzt, veranlaßte auch ihn eine Ode, La nymphe de la Seine, zu ſchreiben, die er dem damals ſo einflußreichen Chapelain vorlegte, der ſie dann Colbert empfahl. Der Erfolg war eine Gratification von 100 Goldſtücken von Seiten des Königs.

Indeß gewannen es die Ermahnungen der Frauen in Port Royal zuletzt doch über ihn. Er fühlte die Nothwendigkeit, ſich eine Stellung im Leben zu ſchaffen und eine ihm von ſeinem Oheim, Antoine Sconin, dem Generalvicar der Hauptkirche zu Uzès, in Ausſicht geſtellte Pfründe bewog ihn endlich, zu dieſem zu gehen, um ſich dem geiſtlichen Stande zu widmen. Wenn er auch jetzt noch neben den Schriften des heiligen Thomas Arioſt und Euripides las und, wie man glaubt, ſich ſogar ſchon mit der Dichtung ſeiner Thebaide beſchäftigte, jedenfalls aber, wie man aus ſeinen Briefen erſieht, mit ſeinen Gedanken mehr bei den ſchönen, üppigen Mädchen und Frauen des Languedoc und bei den Freunden in Paris, als bei ſeinem Berufe war, ſo trug er dem Gewande, in welches er all dieſe Wünſche und Neigungen hüllte, doch ſo weit Rechnung, daß er, wie er an Le Vaſſeur einmal ſchrieb, ſich jetzt ebenſo régulier avec les réguliers zu erſcheinen bemühte, als er vorher mit ihm „et avec les autres loups vos compères" den Wolf geſpielt hatte. Zuletzt hielt das freilich und zwar um ſo weniger aus, als alle Bemühungen ſeines Oheims, ihm die verſprochene Pfründe zu verſchaffen, vergeblich waren, und dieſer dem ausgeſprochenen Talente ſeines Neffen zwar Vorſtellungen, aber keinen ernſthaften Widerſtand entgegen zu ſetzen vermochte. Noch vor

Ausgang des Jahres 1662 war er daher wieder zurück in Paris, wo ihm die Ode La renommée aux Muses, in welcher er die Munificenz des Königs besang, die Bekanntschaft Molière's und Boileau's eintrug, mit welchem letzteren ihn eine bis über das Grab hinaus reichende Freundschaft verband. Sie führte ihn aber auch bei Hofe ein und erwirkte ihm zur Fortsetzung seiner poetischen Studien eine Pension seines Königs.

Der freundschaftliche Verkehr, den er zu dieser Zeit mit Boileau, Lafontaine, Chapelle und Molière unterhielt, hatte unter anderem die Aufführung seiner Thébaide ou les frères ennemis auf dem Theater des letzteren (20. Juni 1664) zur Folge.*) Es scheint, daß Racine sie ursprünglich im Hôtel de Bourgogne hatte aufführen lassen wollen, Molière ihn aber dieselbe ihm zu überlassen bestimmte. Racine nahm durch die Anerkennung Chapelain's, Perrault's, Boileau's, sowie als Pensionair Ludwigs XIV. damals unter den jungen Dichtern schon eine so geachtete Stellung ein, daß Molière, welcher seinen Ehrgeiz noch immer darauf gerichtet hatte, die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne auch in der Tragödie zu übertreffen, natürlich begierig sein mußte, ein so vielversprechendes und begünstigtes Talent zu sich herüber zu ziehen. Dies erklärt vollständig, warum Molière, wie man behauptet, dieses Erstlingswerk gegen die Ueblichkeit honorirte. Der Vortheil war ja ein gegenseitiger.

Die Thebaide, auf welche nicht nur Euripides, sondern auch Seneca und Rotrou eingewirkt haben mögen, erlangte ohne Zweifel einen gewissen Erfolg, da der Schauspieler La Grange in seinem Journal de la Comédie française 15 Vorstellungen derselben verzeichnet. — Auch die Tragödie Alexandre le grand wurde im nächsten Jahr (4. December 1665) zuerst im Molière'schen Theater gespielt. Im Gegensatze zur Thebaide, welche ihrem Gegenstande nach noch nichts von der Meisterschaft des Dichters in der Schilderung der zarten Gefühle und Leidenschaften ahnen läßt, ist diese Dichtung ganz von ihnen erfüllt. Hieraus würde sich allein schon erklären, warum Corneille das Stück wohl nach seinem allgemein poetischen Werth, nicht aber in Bezug auf seinen dramatischen Werth zu loben vermochte. Racine verlegte schon hier, wie in allen seinen späteren

*) Sie erschien noch in demselben Jahre im Druck.

weltlichen Tragödien die ganze Kraft seiner Darstellung gerade auf das Gebiet, welches Corneille von ihr ausgeschlossen sehen wollte. Das Urtheil Corneille's mochte Racine aber um so ungerechter erscheinen, als die Vorlesung der ersten drei Akte seines Stücks im Hôtel de Nevers den Beifall einer auserwählten Gesellschaft in dem Maße erhalten hatte, daß man dem Erscheinen des Stücks, nach Subligny's Muse de la Cour vom 29. November, mit den gespanntesten Erwartungen entgegensah. Die Aufführung scheint dem aber nicht recht entsprochen zu haben, da schon die vierte Darstellung eine nur schwach besuchte war. Racine's schriftstellerische Ehre war im höchsten Grad dabei engagirt. Er mochte, und wohl mit Recht, der Meinung sein, daß das Stück auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne einen ganz anderen Erfolg gehabt haben würde. Ob er mit Molière wegen der Uebertragung auf dieses verhandelt, wissen wir nicht. In dem Register von La Grange, 18. Januar 1866, heißt es zwar „Ce mêsme jour la troupe fust surprise que la mêsme pièce d'Alexandre fust jouée sur le théatre de l'hôtel de Bourgogne; comme la chose s'estait faite de complot avec Mr. Racine la troupe ne crut pas devoir les parts d'autheur au dit. M. Racine, qui en usait si mal". Allein Lagrange, welcher den Alexandre spielte, war hier Partei, auch verschweigt er, daß die königliche Truppe das Stück schon am 14. im Hause der Gräfin d'Armagnac und zwar mit größtem Erfolge vor dem König gespielt hatte. Es scheint also, daß wenigstens dies im, wenn auch nur nothgedrungenen Einverständniß mit Molière geschah und Racine, der Versuchung dieses Erfolgs nicht zu widerstehen vermögend, ein weiteres Recht für sich daraus abgeleitet haben dürfte. Es ist wahrscheinlich, daß er hierbei im Unrechte war und die Schuld des Zerwürfnisses trägt, das dieser Vorfall zwischen den beiden bedeutendsten Dichtern der Zeit herbeiführte. Es wurde noch dadurch verstärkt, daß die Duparc kurze Zeit später von Molière zum Theater des Hôtel de Bourgogne überging, wie man behauptet auf Veranlassung Racine's. Daß dieser seinem früheren Freunde hierdurch nicht nur seine erste tragische Darstellerin, sondern auch seine Geliebte abwendig gemacht habe, ist jedoch sicher Verläumdung.*)

*) Nirgend ist dargethan, daß Molière ein Verhältniß zur Duparc gehabt. Es heißt wohl in einem 1788 erschienenen Romane, La fameuse comédienne, daß er

Der Alexandre erſchien Anfang 1666 im Druck und erfuhr eine eingehende Würdigung von St. Evremond,*) in welcher es heißt, daß nachdem er denſelben geleſen, er nicht mehr befürchte, daß die franzöſiſche Tragödie mit Corneille ausſterben werde, nur möchte er wünſchen, daß dieſer ſeinen Nachfolger unter ſeine Obhut nehme, um deſſen Talent mit der Zärtlichkeit eines Vaters auszubilden und beſonders den Geiſt des Alterthums auf ihn zu übertragen. Ein Wunſch, der, wie wir wiſſen, an dem Antagonismus der beiden Dichter ſchon ſcheiterte.

Wenn Racine neben Corneille groß und eigenthümlich erſcheinen und doch die durch die drei Einheiten vorgeſchriebene Enge der Tragödie nicht verlaſſen wollte, ſo war es ihm faſt geboten, vorzugsweiſe dasjenige Gebiet derſelben zu bebauen, welches jener grundſätzlich von ſeiner Thätigkeit ausgeſchloſſen hatte, das Gebiet der zärtlichen Empfindungen und der Leidenſchaften des Herzens. Er fand aber hierzu die Antriebe auch noch in ſeiner eigenen Natur, ſo wie in einem Zuge der Zeit, und in den Vorbildern, welche der Hof Ludwigs XIV. und deſſen eigenes Beiſpiel hierzu an die Hand gaben. Schon Quinault war dieſem Zuge gefolgt.

Doch liegt die Bedeutung der Racine'ſchen Tragödie und der

---

um 1653 ein ſolches zu ihr zu gewinnen geſucht, aber von ihr abgewieſen worden ſei. Er habe ſich dafür in gleicher Weiſe gerächt, als die Duparc es ſpäter bereut und ihm ſich genähert habe. 1658 ſollen die beiden Corneille ſich dann ebenſo vergeblich um ihre Neigung bemüht haben, worauf man ſogar zwei von ihnen erhalten gebliebene Gedichte bezieht. Sollte Molière aber auch wirklich in einer intimeren Beziehung zur Dupare geſtanden haben, ſo müßte dieſes Verhältniß doch bereits vor 1659 wieder aufgelöſt worden ſein, da ſie in dieſem Jahre die Molière'ſche Truppe verließ und zum Theater du Marais trat. Sie kehrte zwar 1660 wieder zurück, doch kam nur kurze Zeit ſpäter das Verhältniß Molière's zu Armande Béjart in Gang, welches ſchon 1662 zur Ehe mit letzterer führte. In der nächſten Zeit iſt ein derartiges Verhältniß Molière's daher ſicher nicht anzunehmen. Späteſtens in das Jahr 1664 muß aber Racine's Bekanntſchaft mit derſelben ſchon fallen. Falls die Liebe bei ihrem Uebertritt zum Theater des Hôtel de Bourgogne überhaupt eine Rolle geſpielt, müßte ſich dieſe doch ſchon vor Racine's Zerwürfniß mit Molière, alſo vor 1665, entwickelt haben. Es iſt hiernach nicht abzuſehen, wie Mlle Dupare um dieſe Zeit die Geliebte Molière's geweſen ſein könnte. Auch bleibt zu berückſichtigen, daß Duparc ſchon vor ſeiner Gattin zu dieſem Theater übergetreten war, und ſie ihm daher jetzt nur dahin folgte.

*) Oeuvres melées de St. Evremond, Londres 1709. II. p. 36.

Fortschritt, den man ihr beimißt, nicht hierin allein, sondern, wie St. Beuve schon dargelegt hat, auch noch darin, daß dieser Dichter die heroischen Persönlichkeiten des Dramas, die Corneille theilweise ins Uebermenschliche zu steigern gesucht hatte, auf natürlichere Proportionen zurückführte, sowie in der größeren Vollendung der Form, sowohl was die Sprache, wie die Composition, die folgerichtige Entwicklung der Charaktere, den ununterbrochenen Zusammenhang der Ideen und der Empfindungen betrifft. St. Beuve bezweifelt freilich, daß hierdurch allein schon das Wesen des Dramatischen erfüllt werde, da selbst die sorgfältigste Entwicklung der Empfindungen und Leidenschaften oft mehr ein psychologisches Interesse, als ein dramatisches befriedige und den Fortgang der Handlung nicht selten sogar zu hemmen vermöge. Gleichwohl ist sicher, daß die zweckmäßige Anwendung einer derartigen folgerichtigen Anordnung und Entwicklung zur Durchführung einer vollkommnen dramatischen Handlung ganz unentbehrlich ist und dem Geiste jener von Descartes eingeführten und auf das künstlerische Schaffen angewendeten Methodik, jener auf das Erkennen und den Ausdruck der Wahrheit ausgehenden Richtung des Geistes noch insbesondere entsprach.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß der ganz von diesem Geiste durchdrungene Boileau seiner Bewunderung für Racine's Andromaque,*) in welcher jene Vorzüge zum ersten Male in glänzender Weise hervortraten, den rückhaltlosesten Ausdruck gab. Natürlich fehlte es aber auch nicht an Einwürfen. Schon Condé griff die Liebe des Pyrrhus an. Schlegel stimmt hierin ein; doch nimmt er noch überdies an der befremdenden Rolle Anstoß, die hier dem muttermörderischen Orest zu Theil worden ist, wogegen er die Charakterzeichnung der Andromache und der Hermione rühmt. Das Stück behandelt nämlich die Geschichte von Hektors Wittwe, Andromache, die in die Hände des Pyrrhus, eines Sohnes Achills gefallen, der, obschon der Tochter des Menelaos, Hermione, verlobt, sie zu seiner Gattin begehrt. Sie weigert sich deß aber standhaft, bis Pyrrhus, um seinen Zweck zu erreichen, das Leben ihres Sohnes bedroht. Nach langem Kampf geht sie scheinbar auf

*) Zum ersten Male am 17. November 1667 gegeben. Die Duparc spielte die Titelrolle meisterhaft. Leider sollte sie im nächsten Jahre der Bühne entrissen werden, sie starb, wie Boileau sagt, im Kindbett. 1668 erschien die Andromaque im Druck. Eine metrische deutsche Uebersetzung von Ayrenhoff erschien. Preßburg 1804.

seine Forderung ein, mit dem heimlichen Vorsatz jedoch, sofort nach vollzogener Vermählung ihrem Leben ein Ziel zu setzen. Hermione, um sich für die ihr von Pyrrhus widerfahrene Schmach zu rächen, bedient sich der Leidenschaft des für sie entflammten Orest, der ihn zu morden verheißt. Die That wird aber erst von diesem vollzogen, nachdem Andromache von Pyrrhus zur Königin des Reichs erhoben und gekrönt worden ist. Sie wird in Folge dessen von dem über den Mord empörten Volke als Herrscherin anerkannt. Hermione tödtet sich auf der Leiche des Pyrrhus, Orest aber entflieht. — Andromache vertritt demnach die Wittwentreue und Mutterliebe im Kampfe gegen den Egoismus der Liebesleidenschaft, welche in drei verschiedenen Gestalten durch Pyrrhus, Hermione und Orest vertreten wird. Die Entwicklung dieser Leidenschaften riß trotz der mancherlei Unwahrscheinlichkeiten des Stücks nicht nur damals in der Darstellung der Duparc als Andromache, der Melle des Quillets als Hermione und Floridor's, als Pyrrhus das Publikum zu enthusiastischer Bewunderung hin, sondern fand auch noch später eine ähnliche Anerkennung. Doch macht sich in diesem Stück des Dichters Absicht, seine Charaktere in immer neuer und glänzender Weise in's Spiel zu setzen, schon störend bemerkbar, nicht minder das Sinken des dramatischen Interesses gegen den Schluß hin; hauptsächlich herbeigeführt durch das starre Festhalten an der Einheit des Orts und an der Gewohnheit der Alten, die Tödtungen hinter die Scene zu verlegen. Welcher großen dramatischen Wirkungen begab sich der Dichter nicht, indem er die bei der Vermählung und Krönung Andromache's stattfindenden Vorgänge nicht unmittelbar vorführte, sondern nur berichten ließ, so daß nach und nach alle Personen, bis auf Orest, von der Scene verschwinden, Andromache selbst schon nach dem ersten Auftritt des vierten Aktes (!), Pyrrhus mit dem Schlusse desselben. Trotz der Angriffe, welche die Dichtung erfuhr (Subligny, ein Bühnenschriftsteller der Zeit hatte sogar eine Parodie, das erste Beispiel davon auf dem französischen Theater, La folle querelle ou la critique d'Andromaque, gegen dieselbe geschrieben, die Molière noch in demselben Jahre zur Aufführung brachte) erwarb sie dem Verfasser doch große Berühmtheit.

Dieser Erfolg hatte sein Selbstgefühl in dem Grade gesteigert, daß ein allerdings sehr heftiger und wie er glaubte vorzugsweise auf

ihn hinweisender Angriff Nicole's auf das Theater und die Bühnenschriftsteller ihn zu einer nicht minder heftigen Erwiderung hinriß, in welcher er selbst seine todten Freunde von Port royal (Antoine le Maitre und die Mutter Angelica) nicht schonte, was, und gewiß nicht mit Unrecht, großes Aergerniß gab und einen längeren Bruch zwischen ihm und dieser Anstalt herbeiführte. Man ist aber zu weit gegangen, wenn man eine Pfründe, welche er in diesen Jahren empfing, damit in Verbindung gebracht und als einen ihm vom Erzbischof von Paris für seine Angriffe auf Port Royal gezahlten Preis bezeichnet hat. Paul Mesnard hat dargethan, daß Racine schon vor dieser Zeit (3. Mai 1666) in den Besitz dieser Pfründe, des Priorats de l'Epinay, kam, das ihm von seinem Oheim in Uzès endlich verschafft worden war. Es wurde ihm jedoch, weil er nicht Geistlicher war, wieder streitig gemacht, und es scheint, daß er dasselbe noch im Laufe des Jahres 1668 wieder aufgeben mußte, oder, des Streites müde, doch selbstwillig aufgab.*)

d'Olivet und Louis Racine haben aus einer Stelle im Vorwort zu Racine's Plaideurs, welche wahrscheinlich im November 1668 zur Aufführung kamen,**) geschlossen, daß jener Prozeß zu diesem Lustspiel Veranlassung gab. Andrerseits sagt Racine jedoch selbst, daß ihm die Wespen des Aristophanes den Gedanken dazu eingegeben hätten und vieles Einzelne darin bei den geselligen Zusammenkünften, welche er damals mit Boileau, Chapelle, Furetière und La Fontaine unterhielt, besprochen und vereinbart worden sei. Die Scene zwischen Chicaneau und der Gräfin soll sogar auf einem Vorfall beruhen, der sich bei Boileau abspielte. Racine, dem das Molière'sche Theater verschlossen war, wollte das Stück anfangs für die Italiener schreiben, welche damals anfingen, in ihre italienischen Stregreifspiele Scenen in französischer Sprache zu mischen; daher es wohl auch in drei Akte getheilt ist. Insbesondere hatte er die Rolle des Richters dem berühmten Scaramuccia zugedacht. Die Italiener verließen aber plötzlich Paris und so kam das Stück an die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, die sich der Aufgabe auch sehr gut entledigt zu haben scheinen.

*) Doch findet er sich in verschiedenen späteren Aktenstücken aus den Jahren 1671—73 wieder im Besitze ähnlicher Pfründen.

**) Der erste Druck erschien Anfang 1669; eine deutsche Uebertragung: Die Rechtenden oder die Prozeßsüchtigen, 1752.

Namentlich soll Hauteroche als Chicanneau excellirt haben. Nichts destoweniger hatte es bei den ersten Vorstellungen keinen Erfolg. Es scheint, daß die geistvolle, aber etwas chargirte satirische Behandlung des Dichters das Publikum anfangs fremdartig berührte. Der Beifall, den dieses Lustspiel aber hierauf bei Hofe fand, machte rasch dafür Stimmung. Es wurde nun eines der beliebtesten Stücke der französischen Bühne und hat fast allseitig eine überaus günstige, ich möchte fast sagen, überschätzende Beurtheilung gefunden. Kein andres Stück von Racine, keines von Corneille hat bis zum Jahre 1715 gleich viel Vorstellungen erlebt.*) Nach einer der vielen über ihn coursirenden Anekdoten soll Molière es sehr gelobt, nach einer anderen es dagegen geringschätzig beurtheilt haben. Racine, der in den Vorreden zu seinen Dramen sich meist darauf beschränkte, die Einwürfe seiner Gegner zu widerlegen oder zu verspotten und nicht wie Corneille zugleich offen zugestehen, was er für mangelhaft darin hielt, hatte am Schlusse der Vorrede zu seinen Plaideurs gesagt: „Ce n'est pas que j'attende un grand honneur d'avoir assez longtems réjoui le monde. Mais je me sais quelque gré de l'avoir fait, sans qu'il m'en ait coûté une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries, qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains et qui font retomber le théâtre dans la turpitude d'où quelques auteurs plus modestes l'avaient tiré. Man hat den in dieser Stelle enthaltenen Angriff auf Molière bezogen. Warum aber sollte Racine Molière nicht, wie es den Thatsachen doch gerade entsprach, mit unter den bescheideneren Dichtern verstanden haben? Wo wären wohl sonst die auteurs plus modestes, von denen er spricht, wenn er Molière und vielleicht auch noch Corneille, davon hätte ausschließen wollen? Ganz aus der Luft gegriffen ist aber die Unterstellung Royer's: Racine habe nur deshalb kein weiteres Lustspiel geschrieben, weil er die Concurrenz mit Molière zu fürchten gehabt. Der ungeheure Erfolg der Plaideurs widerlegt es allein. Trotz Molière stand aber damals das Lustspiel in der Werth-

*) Von 1680—1715 wurde es 288 Mal gegeben. Phädra steht ihm von den Racine'schen Dramen am nächsten. Sie erlebte während dieser Zeit 212, Andromache 198, Mithridat 162, Iphigenia 158 Vorstellungen. Corneille's Cid steht mit 219, der Lügner mit 164, Cinna mit 139, Nicomède mit 138, Rodogune mit 133 verzeichnet.

ſchätzung noch tief unter der Tragödie, was von den frommen Freunden des Dichters wohl geltend gemacht werden mochte, um ihn wenigſtens hiervon zurückzuhalten, was ſie dann auch erreicht zu haben ſcheinen.

Der am 15. December 1669 zur Aufführung gelangte Britannicus läßt Racine bereits auf der vollen Höhe ſeines Talentes erſcheinen.*) Ich halte ihn bis auf den letzten Akt für das bedeutendſte dramatiſche Werk des Dichters. Kein Geringerer als Tacitus hatte ihm freilich die Umriſſe und Farben zu ſeinem Gemälde geliefert. Die ſich darin offenbarende Geſtaltungskraft iſt gleichwohl noch immer eine ganz außerordentliche. Die Charaktere des Nero, des Burrhus, der Agrippina und des Narciſſus ſind von ergreifender Wahrheit. Von beſonderer dramatiſcher Kraft und Bewegung iſt die Scene zwiſchen Nero und Junia im zweiten Akte. Zu loben iſt ferner, daß Racine die Rollen der Vertrauten in Burrhus und Narciſſus zu wirklich in die Handlung eingreifenden Perſonen umgeſtaltete. Andrerſeits läßt das Stück aber auch mancherlei Einwürfe zu. An dieſen hat es denn in keiner Weiſe gefehlt. „Die Kritik" — ſagt Racine, der es für ſein durchgearbeitetſtes Werk hielt, in ſeiner Vorrede dazu — „ſchien es zerreißen zu wollen, zuletzt geſchah aber doch, was mit Werken von einem gewiſſen Werth zu geſchehen pflegt, die Kritiker verſchwanden, das Werk ſelbſt aber blieb." Racine hatte hier ohne Zweifel den mit viel Laune und Witz von Bourſault in der Einleitung zu ſeinem Roman Artémise et Poliante gegebenen ſatiriſchen Bericht mit im Sinne, welcher die Wahrheit zwar ſtreift, aber die Schwächen des Stücks ſo übertreibt, daß Gebrüder Parfait mit Recht ſagen konnten: „Müßte man den Britannicus nicht für ein ganz mittelmäßiges Stück halten, wenn von ihm nichts weiter übrig geblieben wäre, als dieſe Beurtheilung?" Es iſt dieſes Stück, von dem eine Stelle Ludwig XIV. beſtimmt haben ſoll, nicht mehr öffentlich in den Ballets ſeines Hofes zu tanzen. Es heißt hier nämlich geringſchätzig von Nero:

Il excelle à conduir un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,

*) Der erſte Druck iſt vom Jahre 1670. Mᵉˡˡᵉ des Oeillets ſpielte die Agrippina, Mᵉˡˡᵉ Ennebaut die Junia, Floridor den Nero.

A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants, qu'il veut, qu'on idolâtre.

Von der Veranlaſſung, welche Racine und Corneille gleichzeitig zur dramatiſchen Bearbeitung der Liebesgeſchichte des Titus und der Berenice beſtimmt haben ſoll, iſt ſchon früher die Rede geweſen. P. Mesnard weiſt aber mit Recht auf den befremdenden Umſtand hin, daß beide Dichter in ihren Vorreden davon nichts erwähnen, obſchon Henriette von England bereits vor Erſcheinen der Dichtungen geſtorben war; ſo wie auch noch darauf, daß die Handlung ſich mehr auf das Liebesverhältniß Ludwig XIV. zu Maria Mancini als auf das zu Henriette bezieht. — Von der Niederlage des Corneille'ſchen Stückes ward ſchon berichtet. Sie wirkte aber auch ungünſtig auf die Beurtheilung des Racine'ſchen ein.

Von den Einwürfen, die man dagegen erhob, war der bedeutendſte, daß Titus Berenice nicht allzuſehr geliebt haben könne, da er nicht wenigſtens abwartete, ob der Senat ſich der Verbindung mit ihr auch wirklich widerſetzen werde. P. Mesnard wendet dagegen zwar ein, daß Racine dies ohne die Geſchichte zu fälſchen, nicht thun konnte. Ich glaube jedoch, daß Racine ſich deshalb nicht würde davon haben abhalten laſſen, was zu thun er auch ſicher nicht brauchte. Er wollte hier aber nicht die Stärke des Egoismus der Liebe, ſondern den Sieg über dieſen zur Darſtellung bringen. In Berenice: durch eine reinere Liebe, welche ſich durch die Rückſicht auf die Pflichten des Geliebten beſtimmen läßt; in Titus: durch die Pflicht gegen das Geſetz, deſſen Hüter er iſt. Titus ſchien in ſeinen Augen unſtreitig um ſo höher zu ſtehen, je weniger er ſich durch äußern Zwang, je mehr er ſich durch die Stimme der Pflicht beſtimmen ließ. Allerdings machte der Dichter hierdurch den Kampf zwiſchen Pflicht und Liebe ganz nur zu einem inneren. Er begab ſich der größeren dramatiſchen Wirkungen, welche ein Kampf, der zugleich ein äußerer und innerer iſt, nothwendig hätte ausüben müſſen, ſobald er vollkommen zur ſceniſchen Anſchauung kam. Gingen die franzöſiſchen Bühnendichter dieſen letzteren aber nicht ſelbſt noch dann gefliſſentlich aus dem Wege, wenn ſie einen ſolchen Kampf darzuſtellen beabſichtigten? Wurden ſie hierzu durch die unglückſelige Einheit des Ortes und andere ſceniſche Unzuträglichkeiten (auf die ich noch

ſpäter zurückkommen werde) gezwungen. Racine aber legte noch überdies den größten Werth auf die außerordentliche Einfachheit ſeines Stoffs und die Kunſt, ihn dennoch intereſſant geſtaltet zu haben. Auch geſtattete ihm dieſe Einfachheit, die Vorgänge ſeines Dramas, insbeſondere die Kataſtrophe, in ihrem ganzen Verlaufe unmittelbar darzuſtellen, was den letzten Act dieſer Dichtung gegen verſchiedene anderer ſeiner Dramen im Vortheil erſcheinen läßt. Mesnard, der ſie überhaupt ſehr hoch ſtellt, vergleicht ſie darin mit Recht der Eſther des Dichters, daß in ihr, wie in dieſer, deſſen eigenſte Natur am vollſten und freieſten zur Erſcheinung gekommen ſei.

Bajazet, welcher in den erſten Tagen des Januar 1672 zur Aufführung kam,*) bezeichnete zwar nicht gerade einen Fortſchritt, war aber darum epochemachend, weil die Roxelane eine große ſchauſpieleriſche Aufgabe darbietet, die von einer neuen Darſtellerin des Hôtel de Bourgogne, Melle Champsmelé, in ausgezeichneter Weiſe gelöſt wurde. Corneille ſoll gegen das Stück den Mangel an nationalem Colorit eingewendet haben, wogegen ſich Racine gerade auf die Coſtümtreue deſſelben nicht wenig einbildete. Ich finde, daß der Hauptfehler deſſelben in dem Grundmotiv liegt, das ſeiner Anlage nach ein Luſtſpielmotiv mit noch dazu künſtlichen Vorausſetzungen iſt, und dem nur durch die äußeren Umſtände und die beſondere Natur der Charaktere weiterhin eine tragiſche Wendung zu Theil wird. Ein junges Mädchen giebt ſich nämlich den Schein, als ob ſie ein Liebesverhältniß zwiſchen einem andren Mädchen und einem jungen Manne vermittle, ohne daß dieſer doch davon weiß, während es in Wahrheit mit ihm ſelbſt ein ſolches Verhältniß unterhält. Frau v. Sevigny ſchrieb damals über dieſes Stück an ihre Tochter: „Je vous envoye Bajazet, je voudrais aussi vous envoyer la Chammêlay pour rechauffer la pièce. Il y a des choses agréables, rien de parfaitement beau, rien qui elève, point de ces tirades de Corneille qui font frissoner. Ma fille, gardons-nous bien de lui comparer Racine. Sentons-en la différence! (Hier ſieht man z. B., mit welchem Vorurtheile der jüngere Dichter zu kämpfen hatte!) Jamais il n'ira plus loin qu'Andromaque. (Was freilich von ihm in verſchiedenen

*) Der erſte Druck erſchien 1672. Die erſte deutſche Proſaüberſetzung von Bröſtedt, Leipzig 1756; metriſch, Bode, Berlin 1803.

Beziehungen in seinem Britannicus schon geschehen war.) Il fait des comédies pour la Chammêlay et non pour les siêcles à venir." Das Letzte gilt, wenn überhaupt für Racine, allerdings für Bajazet eher, als für irgend ein anderes seiner Stücke.

In Mithridate, der wahrscheinlich am 13. Januar 1673 zur Aufführung kam,*) erhob sich Racine wieder bedeutend. Er wollte darin ganz augenscheinlich den Vorwurf Corneille's widerlegen, da er vorzugsweise der Charakteristik darin seine Aufmerksamkeit zuwendete. Mithridat und Monime sind vortrefflich gezeichnet. Diese gehört zu seinen anmuthigsten, edelsten Frauengestalten, Mithridat zu seinen wuchtigsten heroischen Charakteren. Ludwig XIV. zog dieses Stück allen anderen Dramen des Dichters vor. Voltaire hat zwar gemeint, daß das Grundmotiv viel Aehnlichkeit mit Molière's Geizigen habe und Schlegel steigert dieses abfällige Urtheil noch dadurch, daß er die durch die Rückkehr des Mithridat geschaffene Situation für unglaublich komisch erklärt. Sie erhält aber nur dadurch einen komischen Schein, weil sie etwas schwächlich ist, weil Pharnace und Xiphares kein hinlängliches ästhetisches Gegengewicht zu ihres Vaters gewaltiger Persönlichkeit darbieten. Von ihnen, besonders dem Xiphares gilt, was Voltaire von verschiedenen der schöngefärbten Helden Racine's, vom Britannicus, Orest, Hippolyte, gesagt:

Tendres galants doux et discrets,
Ils ont tous le même mérite.
Et l'amour qui marche à leur saite
Les croit des courtisans français.

Die Situation ist eine ähnliche, wie in Phädra nach der Rückkehr des Theseus, nur daß hier die Charaktere und ihre Stellung eine verschiedene und das Verhältniß Hippolyt's zu einem Doppelverhältniß geworden ist. Dergleichen Aehnlichkeiten in den Motiven bieten alle Racine'schen Stücke dar, wie in ihnen allen die Eifersucht eine bald mehr, bald minder große Rolle spielt. Es ist als ob der Dichter seine Kunst gerade darin zu zeigen beabsichtigt habe, ähnliche Motive und Verhältnisse in immer wieder neuer, überraschender Weise zu ge-

*) Der erste Druck ist von demselben Jahre. Die erste deutsche Uebersetzung Straßburg 1731.

ſtalten. Doch trieb die Enge des Gebiets, auf welchem er ſich bewegte, wohl auch dazu hin. Jenes Doppelverhältniß des Hippolyt, welches an Rodogune erinnert, finde ich nicht gerade glücklich gewählt, weil es das Intereſſe theilt. Um ſo lobenswerther iſt hier die Kataſtrophe. Obſchon auch von ihr ein Theil nur erzählt wird, ſo betrifft es doch Vorgänge, die, weil zu epiſcher Natur, beſſer und wirkungsvoller erzählt, als unmittelbar ſceniſch dargeſtellt werden können. Das Stück iſt bei ſeinem Erſcheinen nicht nach ſeinem vollen Werthe gewürdigt worden. Auch ſpäter blieben die Stimmen getheilt. Geoffroy hält es, wenn auch nicht für das glänzendſte, ſo doch nach der Athalie für das vollkommenſte der Werke des Dichters.

Dagegen vermag ich von Racine's Iphigénie, welche am 24. Aug. 1674 zuerſt in Verſailles bei Hofe und Anfang Januar 1675 in Paris dargeſtellt wurde,*) nicht ganz ſo gut zu denken, wie faſt durchſchnittlich alle Franzoſen. Voltaire nannte ſie ſogar das Trauerſpiel par excellence aller Zeiten und Völker. Die Einführung der Eriſphile, auf welche Racine ſo ſtolz war, hat nicht nur eine Doppelhandlung, ſondern auch ein zwieſaches Intereſſe derſelben bedingt und da nun die ganze tragiſche Handlung auf einer Namensverwechslung beruht, alſo in ein Luſtſpielmotiv umſchlägt, ſo wirft dies einen ſo komiſchen Schein auf dieſelbe zurück, daß man ihr als zweiten Titel ſehr wohl noch den Namen: „Viel Lärmen um nichts“ beilegen könnte. Der unglückliche Ausgang, den es mit Eriphile nimmt, kann hieran um ſo weniger ändern, als ſie nicht intereſſirt und ihr Tod, noch ehe ſie irgend eine Schuld auf ſich genommen hat, ſchon eine bei den Göttern beſchloſſene Sache iſt. Was aber hiernach gegen die Handlung im Ganzen auch einzuwenden, die eigenthümlichen Vorzüge der Dichtung, die vollendete Sprache und die edle Charakteriſtik, läßt es doch unberührt. Auch hat man gerühmt, daß der Dichter in ihr nicht wie gewöhnlich die erotiſche Liebe, ſondern die Kindes- und Elternliebe zum hauptſächlichſten Gegenſtand ſeiner Darſtellung machte.

Nur kurze Zeit ſpäter, im Monat Mai, erſchien eine andere Tragödie deſſelben Gegenſtandes und Namens von Nicolas Leclerc.

*) Der erſte Druck iſt von 1675. Die erſte deutſche Ueberſetzung (Proſa) von Bröſtedt, Leipzig 1756 — metriſch von Ayrenhoff, Preßburg 1804.

Sie ſcheint durch eine gegen Racine gerichtete Kabale veranlaßt worden zu ſein; fiel aber bei ihrer Darſtellung im Theater Guénégaud vollſtändig ab. Pradon behauptet bei einer ſpäteren Gelegenheit, daß Racine die Aufführung derſelben zu hintertreiben geſucht habe. Dies iſt ſchon deshalb ſehr unwahrſcheinlich, weil nicht einzuſehen, welchen Einfluß er auf ein Theater hätte ausüben können, zu welchem er in gar keinem Verhältniſſe ſtand.

Phèdre, welche am 1. Januar 1677 im Theater des Hôtel du Bourgogne zum erſten Male aufgeführt wurde*), wird nächſt der Athalie ziemlich allgemein für Racine's Meiſterwerk erklärt. Sie iſt es auch in vieler, wennſchon nicht in jeder Beziehung. Die Dämonie einer unerwiderten und verbrecheriſchen Liebesleidenſchaft, die im Kampfe mit weiblicher Scham und ehelicher Pflicht unaufhaltſam dem tragiſchen Untergange zudrängt, war wohl noch nie mit dieſer tiefen Kenntniß des menſchlichen Herzens, mit dieſer Meiſterſchaft der Ausführung dargeſtellt worden. Inzwiſchen laſſen ſich aber auch gegen ſie gewiſſe Bedenken erheben. Die Frage Arnault's, warum Racine ſeinen Hippolyt als Liebhaber dargeſtellt habe, berührt eine der ſchwachen Stellen des Stücks. Nicht minder berechtigt waren die Einwürfe, welche man gegen die ſprachliche Ausführung, beſonders gegen die Beſchreibung von Hippolyt's Tode erhob, in welcher der Dichter, mehr ſchön, als angemeſſen zu ſprechen beabſichtigt habe. Auch wird zu erwägen bleiben, daß, obſchon er ausdrücklich mit ſeiner Darſtellung eine ſittliche Tendenz verbinden wollte, ſie doch nicht ohne Peinlichkeit iſt.

Die Kabale, welche ſich ſchon gegen des Dichters Iphigénie geregt, hatte diesmal eine ſorgfältigere Organiſation gewonnen. Sie ging ohne Zweifel von den literariſchen Neidern und Gegnern deſſelben aus, die ſich jedoch hinter einer Anzahl Perſonen aus den höchſten Geſellſchaftskreiſen verſteckt hatten. Das Hôtel de Bouillon bildete den Sitz der Intrigue, deren Fäden in den Händen des ſchöngeiſtigen Philipp Mancini, Herzogs von Nevers, ſeiner ihm geiſtesverwandten Schweſter, der Herzogin von Bouillon und der Schriftſtellerin Antoinette Ligier de la Garde, verehelichte des Houillières, zuſammen-

*) Erſter Druck im ſelben Jahre. — Erſte deutſche Ueberſetzung (Proſa) von Börſtedt, Leipzig 1756, metriſch, Schiller, Tübingen 1805. Adolf Böttiger, Leipzig 1853.

lieſen. Sie hatten ſich der Feder des Nicolas Pradon verſichert, welcher der Racine'ſchen Phädra gleichzeitig eine andere von ſeiner Mache entgegenſtellen ſollte. Daß man ihm ſelbſt die Kraft keineswegs zutraute, ſeinen großen Gegner im ehrlichen Kampfe zu überwinden, beweiſen die Mittel, welche man außerdem anſtrengte. Die Geſellſchaft des Hôtel de Bouillon kaufte nämlich für die erſten ſechs Vorſtellungen die Logen beider Theater, welche bei dem Racine'ſchen Stücke ganz leer gelaſſen wurden, während ſie bei Pradon mit enragirten Claqueurs gefüllt waren. Mad. de Houillières war die einzige Perſon des Hôtel de Bouillon, welche der erſten Vorſtellung des Racine'ſchen Dramas beiwohnte und einen ſpöttiſchen Bericht in einem Sonett davon machte, welches am folgenden Tag in Paris courſirte. Es erhielt eine beißende Erwiderung, die den Herzog von Nevers, noch mehr aber ſeine galante Schweſter, Hortenſe de Mancini, Herzogin von Mazarin, aufs rückſichtsloſeſte bloßſtellte. Man ſchrieb ſie Racine ſelbſt und Boileau zu, die dies jedoch, und mit Recht in Abrede ſtellten, da das Sonett von dem Chevalier de Nantouillet, dem Grafen Fiesque, dem Marquis d'Effiat, M. de Guillerayes und M. de Manicamp herrührte. Nevers griff aber ohne Weiteres Racine und Boileau in der gröblichſten Weiſe an, indem er ſie mit Stockſchlägen im offenen Theater bedrohte. Die Drohung war zwar ſo ernſt nicht zu nehmen, aber Boileau und Racine mochten ſich gleichwohl dadurch nicht wenig eingeſchüchtert fühlen. Indeß blieb ihnen auch jetzt, und zwar aus den höchſten Kreiſen, Hilfe nicht aus, da ſie (nach Valincour) vom Sohne des großen Condé die Aufforderung erhielten, Schutz im Hauſe des letzteren zu ſuchen, ſei es nun, daß ſie unſchuldig oder ſchuldig an jenem Gedichte wären. Dies reichte hin, um die Intrigue zum Schweigen zu bringen.

Pradon beſchuldigte ſpäter Racine, die gleichzeitige Aufführung ſeines Stücks verhindert zu haben, die überhaupt nur durch die Zwiſchenkunft Ludwig XIV., welcher ſie anbefohlen, möglich geworden ſei. Pradon würde dies wohl kaum zu veröffentlichen gewagt haben, wenn nicht etwas wahr an der Sache geweſen wäre. Auch war, einer ſo nichtswürdigen Kabale gegenüber, wie ſie Racine und ſeinen Dichtungen hier drohte, eine derartige Abwehr ſicher erlaubt. Gleichwohl ſcheint es kaum denkbar, daß ſich der König in die Angelegenheiten eines von ihm nicht weiter abhängigen Theaters in dieſer Weiſe ein-

gemiſcht haben ſollte, daher ich glaube, daß es ſich nur um die Aufführung ſeines Stückes bei Hofe hier handelte, die allerdings ſtatthatte, und welcher der König ſelbſt Beifall geſchenkt haben ſoll. Man ſpricht zwar häufig von einer Gegenkabale Racine's und Boileau's, doch iſt es auffällig, daß die Feinde der beiden Dichter nie näher anzuführen gewußt, worin ſie beſtand — man müßte es denn ſchon als Kabale betrachten, daß Racine beſſere Stücke, als ſeine Neider ſchrieb, Boileau dieſelben für lobenswerther erachtete und das Publikum ſich davon hinreißen ließ.

Die Feindſeligkeit, mit welcher Racine zu kämpfen hatte, verdankte er nicht zum kleinſten Theile ſeiner Freundſchaft mit Boileau, deſſen Satiren nnd beißende Urtheile um ſo mehr verletzten, je größer die Autorität war, welche er ſich durch ſeine ſcharfen, meiſt aber ſicher treffenden Urtheile erworben.

Nicole Boileau, nach einer kleinen Wieſe, welche den väterlichen Garten begrenzte, und auf der er als Kind oft geſpielt haben ſoll, auch Despréaux genannt, wurde am 1. November 1636, der jüngſte von 11 Geſchwiſtern, zu Crône, einem kleinen Dorfe bei Villeneuve St. George geboren, wo ſein Vater, welcher das Amt eines Greffier du Palais bekleidete, ein kleines Grundſtück beſaß, auf dem er die Ferien zuzubringen pflegte. Wie Racine, hatte auch er das Unglück die Mutter ſchon früh zu verlieren, daher er bei ſeiner Kränklichkeit eine ſehr ſtille, einförmige Kindheit verlebte, was ſeinem Geiſt die Richtung auf die Beobachtung des äußeren Lebens gab. Dagegen zeigte er damals ſo wenig Hang zur Verſpottung, daß ſein Vater zu ſagen pflegte: „Was Colin betrifft, ſo wird er ein guter Burſche werden, der von Niemandem etwas Schlimmes ſagt.“ Das ihm innewohnende Talent zur Poeſie, Kritik und Satire brach ſich aber doch endlich Bahn, was ihn beſtimmte, ſowohl der Jurisprudenz, zu der er ſich ausgebildet hatte, ſowie der Theologie zu entſagen, zu welcher er ſpäter noch übergegangen war. 1640 trat er mit ſeiner erſten Satire hervor. Der Erfolg war ein ſo großer, daß er ſchon vier Jahre ſpäter im vertrauteſten Verkehr mit den bedeutendſten Männern der Zeit und im bedeutendſten Anſehen ſtand, daß er ein geehrter Gaſt in den Häuſern der Rocheſoucauld, Lamoignon, Vivonne und Pompone, ja ſelbſt wohlgelitten bei Hofe war, obſchon er wenig Anlage zu einem Hofmann beſaß. 1677 hatte er bereits faſt alle ſeine Satiren und auch ſein berühmteſtes Werk L'art poëtique (1673) geſchrieben.

Bei aller satirischen Schärfe des Geistes war Boileau doch eine treue und fromme, bei all seiner Schlichtheit eine vornehme Natur. Er verschenkte das Einkommen seiner Pfründen an Arme, überließ den Buchhändlern seine Werke ohne jedes Honorar, und als er vernommen, daß sich der greise Corneille in Noth befand, weil man ihm die königliche Pension entzogen oder doch nicht ausgezahlt hatte, trug er sofort darauf an, ihm seine eigne zu überweisen. — Boileau hatte zu wenig künstlerische Sinnlichkeit, zu wenig Phantasie, um ein Kunstwerk in allen seinen Beziehungen vollkommen würdigen zu können. Er legte ein zu großes Gewicht auf die Form und sah fast Alles nur auf diese hin an. Die geistigen Gesetze, auf denen dieselbe beruht, interessirten ihn vor allem Andern, nur daß er sie in zu einseitiger Weise auf die von den Werken der Griechen und Römer abgeleiteten Regeln einengte. Boileau hat hierdurch, wie auf seine Nation, so auch auf Racine, einen zugleich sehr wohlthätigen und verhängnißvollen Einfluß ausgeübt. Er hat diesen dazu angehalten planvoll, maßvoll und natürlich, doch zugleich auch allzu gewählt, ja gesucht zu schreiben. Er hat Racine wohl vor dem Ueberstiegenen und Platten, nicht aber davor bewahrt, zuweilen gegen das Angemessene und Charakteristische zu fehlen. Boileau hat ihn bestimmt, ein zu großes Gewicht auf den Bau und die Gliederung des Verses, auf den sprachlichen Ausdruck des Gedankens zu legen, was dazu geführt hat, daß er mehr einen sprachlich reinen und schönen, als einen wahrhaft dramatischen Stil ausbildete, welcher die Schönheit vorzugsweise in dem individuell Charakteristischen, in dem der äußeren und inneren Situation Angemessenen zu suchen hat. Boileau hat es vornehmlich verschuldet, daß die Dramen Racine's eine zwar elegante, dabei aber ermüdende Monotonie zeigen, wozu freilich, wie ich schon andeutete, das unglückliche Versmaß des Alexandriners mit beitrug. — Boileau schätzte an der Kunst zwar Alles, was ihm in *seiner* Art bedeutend erschien, aber auch nur das Bedeutende. Dies machte ihn öfter ungerecht, nicht nur gegen das kleinere, gegen das fragmentarische Talent, sondern auch gegen gewisse Seiten selbst noch des größten, wie überhaupt gegen das Eigenthümliche. Insbesondere konnte er kein rechtes Verständniß für die mittelalterliche und diejenige Kunst haben, welche man vorzugsweise die romantische nennt, so daß er Shakespeare gewiß noch viel einseitiger als Voltaire beurtheilt haben würde.

Von dieſem ſeinem beſchränkten Standpunkte aus erſcheinen aber ſeine Urtheile faſt immer abgewogen und fein, daher ſie von den Franzoſen, ja ſelbſt von den übrigen Völkern, lange als Orakelſprüche verehrt wurden. So lange dieſer Geſichtspunkt der herrſchende blieb, war auch das Wort Voltaire's berechtigt: Ne disons pas de mal de Nicolas, cela porte malheur. Was Boileau znm begeiſterten Lobredner Racine's machte, war nicht nur Freundſchaft, am wenigſten Cameraderie, es war innigſte Ueberzeugung. Dies läßt ſich am beſten daraus erkennen, daß er Molière doch noch für den größeren Dramatiker hielt, und ſein Verhältniß zu letzterem, trotz der Zerwürfniſſe zwiſchen dieſen beiden Dichtern aufrecht erhielt.

Mit Phädra ſchloß die erſte dramatiſche Dichtungsperiode Racine's großartig ab. Mit ihr entſagte er für immer der weltlichen Bühne. Man hat dieſen Entſchluß auf verſchiedene Weiſe zu erklären verſucht. Einige, wie P. Mesnard, glauben, daß vorzugsweiſe die wiederholten Angriffe, denen er ausgeſetzt war, denſelben herbeiführten, andere, daß er ſich durch religiöſe Bedenken dazu beſtimmen ließ, noch andere, daß ihn die Untreue der Champsmelé die Bühne völlig verleitet habe, oder daß ihn Ludwig XIV. derſelben zu entſagen beſtimmte, als er ihn zu ſeinem Hofgeſchichtsſchreiber ernannte.

Angriffe, wie Racine zu erleiden gehabt, können einen Dichter von ſeiner Bedeutung wohl verſtimmen, wohl vorübergehend die Dichtung verleiden, aber ſie werden nicht mächtig ſein, ihn dauernd bei dieſem Entſchluſſe zu erhalten. Daß Racine bei der Herausgabe der Phädra ſeinen Frieden mit den Frommen zu machen erſtrebt, beweiſt eine Stelle aus dem Vorwort zu ihr. Aber dieſelbe Stelle beweiſt auch, daß er damals noch nicht im geringſten der Bühne zu entſagen gedachte. Allerdings kam, ſeit Frau von Maintenon Einfluß auf Ludwig XIV. gewann, eine frömmelnde, dem Theater ungünſtigere Anſchauung bei Hofe und in der vornehmen Geſellſchaft in Aufnahme und in die Mode. Dies gehörte aber doch erſt einer etwas ſpäteren Zeit an. Forderte ihn doch Frau von Montespan, der er ſeine Ernennung zum Hofhiſtoriographen hauptſächlich verdankte, und wie es ſcheint mit Wiſſen des Königs, um 1780 ſogar noch ſelbſt dazu auf, eine Oper zu ſchreiben. Wenn die Ernennung Racine's zum Hofhiſtoriographen auch an die Bedingung geknüpft geweſen ſein ſollte, nicht mehr für die Bühne zu arbeiten, ſo iſt das doch wohl erſt in

Folge seines Entschlußes, dieser fortan zu entsagen, geschehen. Dagegen weist nichts darauf hin, daß der König diesen Entschluß nicht vollständig gebilligt oder ihn von demselben zurückzuhalten gesucht habe. — Noch weniger Gewicht aber kann ich auf das Verhältniß Racine's zur Champmeslé legen. Daß er ein solches Verhältniß gehabt, beweisen, nicht sowohl die darauf anspielenden Epigramme der Zeit, als es aus einer Stelle eines Briefes Boileaus an Racine hervorgeht. Daß ihn aber die Eifersucht dabei wenig zu schaffen gemacht, läßt sich aus einem scherzhaften Epigramm des letzteren erkennen, welches die Flatterhaftigkeit der schönen Schauspielerin bespöttelt. Es wird ihm daher auch keine zu große Aufregung bereitet haben, als der Graf Clermont Tonnère mit in die Reihe ihrer Begünstigten trat, selbst wenn Racine wie dies von einem Spottgedicht angedeutet wird,*) ganz gegen diesen hätte zurücktreten müssen. Jedenfalls würde sich Racine über diesen Verlust sehr bald zu trösten gewußt haben, da er sich nur kurze Zeit später verheirathete. Mit dieser Heirath berühre ich aber zugleich den Punkt, der wie ich glaube, für seinen Rücktritt von der Bühne entscheidend gewesen ist und den, so viel ich weiß, bisher nur d'Olivet bestimmter in den Worten hervorhob: Seine Heirath, die Vorstellungen der Mutter Agnès und die Ehre sich zum Historiographen des Königs ernannt zu sehen, bestimmten ihn, dem Theater zu entsagen.

Es ist kein Zweifel, daß von Port Royal, besonders von den Frauen, ununterbrochen Anstrengungen gemacht wurden, ihn zu diesem Schritt zu bewegen. Racine selbst spricht es aus, daß Marie des Moulins es gewesen sei, welche ihn wieder zurück auf den Weg des Heils geführt habe. Ich glaube jedoch, daß ihr dies nur durch jene Heirath gelang, bei welcher sein mit Port Royal in vertrautem Verhältnisse stehender Vetter, Nicolas Vitart, den Vermittler gespielt. Am ersten Juli 1677 veröffentlichte der Mercure galant die Vermählungsanzeige Racine's mit Melle de Romanet in den Worten: „Sie hat Vermögen, Geist und ist von edler Geburt. Herr Racine verdiente es wohl, alle diese Vorzüge in einer liebenswürdigen Per-

*) Es heißt:

A la plus tendre amour elle fut destinée,
Qui prit long temps Racine dans son coeur
Mais pour un signe malheureux
Le Tonnere est venu, qui l'a dé Racinnée.

ſönlichkeit vereinigt zu finden.“ Vermögen, Schönheit und Geiſt werden von andrer Seite aber nicht grade als beſonders hervortretend an ihr geſchildert; deſto größer war ihre Frömmigkeit und ihre Abneigung gegen das Theater, das ſie niemals beſucht haben kann, da ſie auch nicht eine einzige Zeile der weltlichen Dramen ihres Gatten gekannt. Daher wohl die Annahme zuläſſig iſt, daß es Racine mit dieſer Heirath geradezu zur Bedingung gemacht wurde, der Bühnenthätigkeit hinfort zu entſagen. Unmittelbar nach derſelben war er nachweislich um ſeinen Frieden mit den Vätern von Port Royal bemüht und gerade bei dieſer Gelegenheit ſollte ſich zeigen, daß er auch jetzt, trotz der Frömmigkeit, welche ihn überkommen haben mochte, in der Thätigkeit für die Bühne noch nichts Sündhaftes ſah, da er nach der Erklärung, der dramatiſchen Dichtung für immer entſagt zu haben, doch noch eine Rede zur Rechtfertigung derſelben hielt und erſt hierauf Arnauld ein Exemplar ſeiner Phädra überreichte, um deſſen zuſtimmendes Urtheil darüber einzuholen, welches ihm auch, vielleicht freilich nur auf Grund jener vorausgegangenen Erklärung, von dieſem zu Theil wurde.

Es entſteht hier die Frage, warum, wenn Racine ſo feſt zum Rücktritt von ſeiner dramatiſchen Thätigkeit entſchloſſen war, ihm an dieſem Urtheil überhaupt noch ſo viel gelegen ſein konnte? Ich glaube, daß er damit ſowohl diejenigen Bedenken niederzuſchlagen beabſichtigte, welche ſeine junge Frau noch immer wegen ſeiner früheren Verbindung mit dem Theater beunruhigen mochten, als auch die, welche daraus entſtehen konnten, daß er an ſeinen dramatiſchen Dichtungen noch fortdauernd Intereſſe nahm, noch immer in einer, wenn auch nur loſen, Verbindung mit dem Theater blieb. Denn Racine war nicht nur an der weiteren Herausgabe ſeiner dramatiſchen Schriften betheiligt, er bezog nicht nur noch immer Honorare dafür, ſondern er übte auch weiterhin Einfluß auf die Beſetzung ſeiner Stücke aus, wie er das Theater ja noch immer beſuchte. Erſt als der König ſich ganz von demſelben zurückzog, fing auch er ſich demſelben mehr und mehr zu entfremden an. Doch beweiſt ſein Epigramm auf Boyer's Judith (1695), daß er faſt noch bis zu ſeinen letzten Jahren Antheil an den neuen Erſcheinungen desſelben nahm.*) Auch entſprechen

*) Auch bei La Grange-Chancel heißt es gelegentlich der Aufführung ſeines Adharbal 1694 „Racine, à qui la dévotion ou la politique ne permettait

die Jahreszahlen der hier gegebenen Darstellung. Am ersten Januar 1677 erschien die Phädra auf der Bühne, am 15. März d. J. aber im Druck, am ersten Juli wurde Racine's Heirath veröffentlicht und erst im October desselben Jahres erfolgte seine und Boileaus Ernennung zum Hofhistoriographen des Königs. Die Bedenken, die ihm von Frau von Montespan bestellte Oper zu schreiben, entstanden nicht aus ihm selbst; da er nach dem Zeugnisse Boileau's diese Arbeit sogleich mit Eifer begonnen hatte, sie kamen also von Außen. Doch würden sie kaum eine günstige Aufnahme bei Hofe gefunden haben, falls sie nur von Port Royal ausgegangen wären. Wahrscheinlich konnte er sich aber auf die gegen seine Frau eingegangenen Verpflichtungen berufen. Racine bildete sich jetzt mit demselben Talente zum Hofmann aus, das er früher als Dichter gezeigt. So heißt es z. B. schon im nächsten Jahre in einer Rede, welche er als Director der Academie hielt, in die er 1673 Aufnahme gefunden hatte: „Tous les mots de la langue, toutes les syllabes nous paraissent précieuses, parce que nous les regardions comme autant d'instruments qui doivent servir à la gloire de notre auguste protecteur." Doch entsprangen derartige Aeußerungen sicher aus innerster Ueberzeugung bei ihm. „Rien du poëte dans son commerce — sagt von ihm der Herzog von St. Simon — et tout de l'honnête homme et de l'homme modeste."

Es konnte nicht fehlen, daß Racine und Boileau auch in ihrer neuen Stellung, welche diese nicht gerade muthigen Männer nöthigte, den König auf seinen Zügen nach dem Kriegsschauplatz zu begleiten, dem Spotte der Gegner verfielen, welche sie nun als „Messieurs de Sublime" verhöhnten. Pradon that es hierin allen Anderen in seinen Nouvelles remarques zuvor, in denen es z. B. von ihrer historiographischen Thätigkeit heißt:

C'est ce que dit un jour un commis de finances:
Nous n'avons encor vu rien d'eux que leurs quittances.
Que ce qu'ils ont écrit soit bien ou mal conçu
Ils écrivent fort bien du moins un „J'ai reçu."

Das ist selbstverständlich nur Bosheit, da die Précis historiques des Campagnes de Louis XIV. nur eine Einleitung, die Rélation

plus de fréquenter les spectacles depuis que le roi s'en était privé, vint à cette première représentation.

du siège de Namur und die Fragments historiques aber nur Nebenarbeiten des großen historischen Werkes dieser beiden Männer waren, welches sich freilich jeder Beurtheilung entzieht, da es 1726 bei einer Feuersbrunst verloren gegangen ist.

1684 hatte Frau von Maintenon das adlige Stift von St. Cyr gegründet. Nicht nur die Dichtkunst und Musik, sondern auch dramatisch-musikalische Uebungen wurden in den Unterrichtsplan der jungen Damen mit einbezogen. Man hatte anfangs einige der Meisterwerke Corneille's und Racine's dazu mit gewählt, bald aber Bedenken gegen den Inhalt derselben getragen. Die Versuche, welche hierauf die Superiorin des Instituts, Mad. de Brinon, gemacht, waren aber wieder zu geschmacklos befunden worden. Frau von Maintenon, welche diese Uebungen nicht aufgeben mochte, und selbst eine Anzahl Proverbes dramatiques für dasselbe geschrieben hat, unterhielt sich darüber eines Tags mit Racine, dem sie sehr wohlwollte und richtete die Frage an ihn, ob er es nicht für möglich halte, ein Drama zu dichten, in welchem Musik und Gesang in vollkommenem Einklang mit den Forderungen der Frömmigkeit ständen. Racine, eingedenk der Kämpfe, welche er wegen der von Frau von Montespan an ihn gestellten Aufgabe zu bestehen gehabt, ging nur zögernd auf diese Aufforderung ein. Indessen scheint man dem Wunsche der frommen und allmächtigen Frau sich nicht zu entziehen gewagt zu haben. Es entstand die Esther, welche am 26. Jan. 1689 zum ersten Male in St. Cyr vor dem König zur Aufführung kam*), dann aber noch oft vor demselben wiederholt werden mußte, da er nicht müde wurde, die Großen des Reichs und die Jesuitenpater der Stadt, sowie alle Fremden von Distinction dazu einzuladen und sich an ihrem Entzücken zu weiden. Melle Caylus, welche die Esther spielte, soll nach dem Urtheile der vornehmen Welt, selbst noch die Champmeslé darin völlig in Schatten gestellt haben.

Racine erschien in dieser Dichtung auf einem neuen Gebiete auch selbst als ein Neuer. Erst hier schien er das Eigenste seiner Natur und seines Talentes in der unmittelbarsten und reinsten Weise entfaltet zu haben. Nicht daß der dramatische Werth dieses Werkes, in dem er zu mannigfaltigerer Ergötzung des Auges auch die Einheit des

*) Erster Druck 1689. Erste deutsche Uebersetzung von Bröstedt, Lüneburg 1745.

Orts nicht völlig gewahrt hatte, ein so großer gewesen wäre. Es nimmt vielmehr nur eine Mittelstellung zwischen Tragödie und Oratorium ein. Allein das lyrische Element, welches ja ohnehin bei diesem Dichter stets vorherrschte, fand, besonders in den Chören, hier einen überaus günstigen Spielraum zu freiester und selbständiger Entwicklung vor. In der That gehören diese letzteren, zu denen der Organist von St. Cyr, Jean Baptiste Moreau, die Musik componirte, zu dem Reinsten, Anmuthigsten und zugleich Erhabensten, was in dieser Gattung geschrieben worden ist. Das Ganze aber übt einen überaus harmonischen und weihevollen Eindruck aus.

Der Erfolg bestimmte den Dichter im Einverständniß mit Frau von Maintenon noch ein zweites Stück dieser Art, jedoch in einem gewaltigeren und dramatischeren Stile zu schreiben. Inzwischen hatte dieser Erfolg aber auch neue Angriffe hervorgerufen. „Alle Klöster — so hieß es — haben die Augen auf St. Cyr gerichtet; sie werden dem Beispiele folgen und statt Nonnen Comödiantinnen erziehen." Ja, holländische Pamphlete erklärten sogar St. Cyr für ein Serail, welches die alternde Sultanin dem modernen Ahasverus eingerichtet habe. Man brach daher die Vorstellungen ab. Athalie, das neue und letzte dramatische Werk Racine's wurde nur zweimal im Zimmer der Frau von Maintenon (Jan. und Febr. 1691) von den Fräulein von St. Cyr, doch nur in ihren Stiftskleidern zur Aufführung gebracht.*) Erst 1702 wurde es bei Hofe, doch nicht von den Schauspielern, und erst 1716 nach dem Tode Ludwig XIV., von letzteren und dabei öffentlich dargestellt.**)

Diese Dichtung, welche von Vielen als das bedeutendste Werk Racine's gefeiert wird, übertrifft an dramatischer Bedeutung entschieden die Esther, ohne doch hierin den Britannikus oder die Phädra ganz zu erreichen. Die Totalwirkung ist aber eine imposante, der Grundzug ein feierlicher. Dem Zwecke der Darstellung durch die jungen Damen von St. Cyr entsprach die Esther jedenfalls besser, wie sie in ihrer größeren Schlichtheit und Innigkeit auch mehr zu Herzen spricht.

*) In demselben Jahre erschien es im Druck. Die erste deutsche Uebersetzung ist von Cramer, St. Gallen 1790.

**) Diese Angaben finden sich bei Royer. Beauchamps berichtet dagegen, daß die ersten Darstellungen bei Hofe 1717 und 1721, die ersten öffentlichen aber erst 1728 und 1729 stattfanden.

Wie Corneille hat auch Racine zweimal der Bühne entsagt, aber beidemal nach großen Triumphen. Er hatte das seltene Glück in seinem letzten Werke noch in der vollen Kraft seines poetischen Ingeniums zu stehen. Doch sonderbar, dieser Dichter, welcher dem Ruhm so leicht zu entsagen vermochte, war unfähig, den Verlust der königlichen Gnade verschmerzen zu können. L. Racine giebt als Grund desselben ein Memoire an, welches sein Vater im Auftrage der Frau von Maintenon über die Volksnoth geschrieben habe. Ein von Racine an diese letztere gerichteter Brief (vom Jahre 1798), der dieses Memoire nur flüchtig berührt, läßt aber erkennen, daß es vielmehr sein mit den Jahren immer inniger gewordenes Verhältniß zu dem gefürchteten und verfolgten Port Royal war, welches ihm den Unwillen und das Mißtrauen seines Königs zugezogen hatte. Es ist daher anzunehmen, daß jenes Memoire den König zunächst nur als eine lästige Einmischung in die Regierungsangelegenheiten unangenehm berührt habe, die Jesuiten in der Umgebung desselben diese Stimmung aber benützten, um sich an Racine für die Dienste zu rächen, welche er den Vätern von Port Royal vielfach geleistet. Es geht aus einem Briefe von Frau von Maintenon an Madame de la Maisonfort deutlich hervor, daß man ihn jetzt in der That für einen gefährlichen Menschen zu halten begann. Wie tief ihn aber auch diese Vorfälle aufgeregt haben mögen, so ist man doch wohl zu weit gegangen, wenn man seinen Tod ihnen beimißt, obschon sie immerhin zur Beschleunigung desselben mit beigetragen haben dürften.

Racine war von mittlerer Gestalt, seine Gesichtsbildung edel und offen, sein Ausdruck gewinnend. Er beherrschte die Umgangsformen mit dem Takte des vollendeten Weltmanns. Seine Sprache war wohlklingend, seine Unterhaltung lebhaft und witzig. Der Rede war er vollkommen mächtig. Ein vorzüglicher Kenner der Literatur, konnte er insbesondere die vorzüglichsten Werke der griechischen Tragiker auswendig. Es giebt kaum einen französischen Dichter, der sich so sehr mit der Schönheit des griechischen Geistes durchdrungen, und keinen Dramatiker seiner Zeit, der sich so frei vom spanischen Einflusse gehalten, wie er. Auch dem Einfluß des Marinismus und Gongorismus hat er sich, wie groß das Gewicht, das er auf die Form und das Gewählte des Ausdrucks legte, auch war, fast völlig entzogen. Er ist der lebensvollste von den Tragikern der französischen klassischen Schule

und hat das Drama derſelben auf dem Gebiete der Tragödie zur vollendetſten Ausbildung gebracht. Er erſcheint ſtärker in der Geſtaltung der weiblichen, als in der der männlichen Charaktere. Dies lag aber mit in der Richtung, welche ſein Drama genommen. Die Geſtalten des Nero und des Mithridat, ſo wie ſeine beiden letzten Dramen, laſſen erkennen, wie Vieles in ſeinem Geiſte noch ſchlummerte, das nur der Geburt und des äußeren Anſtoßes harrte.

Man hat viel von Racines Spottſucht geſprochen und in der That ſind einige ſeiner Epigramme von einer beißenden Satire durchtränkt. Auch mag er dieſer Seite ſeines Geiſtes im vertraulichen Geſpräche noch mehr nachgegeben haben. Allein man überſah, daß dies weniger eine perſönliche, als eine nationale Eigenſchaft und ganz beſonders eine charakteriſtiſche Eigenſchaft der Zeit war. Noch heute übt jeder geiſtreiche Franzoſe dieſe Art des Witzes aus und damals wird es wohl keinen gegeben haben, der ſich nicht in Epigrammen verſucht hätte. Jedenfalls entſprangen ſie bei Racine nicht einem böswilligen, neidiſchen Herzen. So weit es ſich beurtheilen läßt, waren ſie immer nur gegen ſolche gerichtet, die ihn zuvor angegriffen hatten und ſelbſt noch dann meiſt nur gegen die anmaßliche, aufdringliche Mittelmäßigkeit. War er im Grunde der Seele doch eine wohlwollende Natur, hilfreich und bei jedem Mißgeſchick ein zuverläſſiger, im Unglück treu ausharrender Freund, beſonders lobenswerth in ſeinem ſpäteren Verhalten zu den verfolgten und geächteten Vätern des Port Royal. Und wie er manchem der ihm vorausgegangenen Freunde in ſeinen letzten ſchweren Stunden tröſtend und helfend zur Seite ſtand, ſo war auch ſein Leidens- und Sterbebette von treuen Freunden umgeben. Boileau war natürlich mit unter denſelben und was dieſer ihm war, geht aus den letzten Worten, die Racine an ihn gerichtet, hervor: „C'est un bonheur pour moi de mourir avant vous.“ Mit ſeltener Seelenſtärke, ganz durchdrungen von den Segnungen der Religion, ertrug er die über ihn verhängten Leiden und verſchied am Morgen des 21. April 1699 in frommer Ergebung. Auch der Hof hatte ihm wieder ſeine Theilnahme zugewendet. Als Boileau zu Ludwig XIV. kam, um deſſen Befehle wegen der Weiterführung der Biographie dieſes letzteren in Empfang zu nehmen, rief ihm derſelbe entgegen: „Despréaux, nous avons beaucoup perdu, vous et moi, à la mort de Racine.“ Auch überwies

er der Wittwe und den ſieben Kindern des Dichters eine Penſion von 2000 Livres. Racine wurde nach ſeiner teſtamentariſchen Anordnung in Port Royal begraben. Nachdem dieſes 1709 zerſtört worden war, wurden die Gebeine deſſelben 1711 in die Kirche St. Etienne du Mont übertragen.

Keiner der zeitgenöſſiſchen Dramatiker, mit Ausnahme Corneille's, läßt ſich Racine auf dem Gebiete der Tragödie irgend vergleichen. Auch nimmt die Zahl der tragiſchen Dichter gegen Ausgang des Jahrhunderts mehr und mehr ab, was ſich zum Theil aus der immer mehr hinſchwindenden Theilnahme des Hofs am Theater erklärt. Es mögen davon nur Edmond Bourſault, Mad. de Villedieu, Jean de Chapelle, Abeille, Geneſt, Campiſtron, Péchantré, La Grange Chaucel, De la Foſſe und Duché de Vancy genannt werden. Nur einige wenige Bemerkungen ſind über ſie noch hinzuzufügen.

Edmond Bourſault, den ich beim Luſtſpiel noch zu berühren habe, ſchrieb nur zwei Tragödien, Germanicus (1670) und Marie Stuart. Die erſte wurde, nach Beauchamps, von Corneille ſehr hoch geſchätzt, doch glaube ich, daß er damit den jüngeren Corneille gemeint, welcher ſehr befreundet mit Bourſault war.

Marie Cathérine Hortenſe des Jardins (1632—88) war dreimal verheirathet. Sie behielt aber als Schriftſtellerin den Namen ihres erſten Gatten, de Villedieu, bei. Ihr erſtes Stück war Manlius (1662). Sie machte ſich jedoch mehr durch ihre Romane bekannt.

Jean de la Chapelle, Seigneur de St. Port, 1655 zu Bourges geboren, 1723 zu Paris geſtorben, verſuchte zugleich im Staatsdienſt und in den ſchönen Wiſſenſchaften ſein Glück. Er brachte es dort bis zum Receveur général des finances und hier bis zum Doyen de l'Académie. Er trat zuerſt mit einem Luſtſpiel, dann 1681 mit der Tragödie Zaïde auf. Ihr folgten Cleopâtre (1681), Téléphonte (1682) und Ajax (1684). Er nahm Corneille und Racine in academiſcher Weiſe zum Muſter, indem er zugleich durch neue Stoffe oder durch neue Wendungen, die er bekanntern Stoffen gab zu überraſchen ſuchte. Cleopâtre hatte einen ziemlichen Erfolg. Téléphonte behandelt das Sujet der Merope. Auch Ajax fand eine gute Aufnahme, aber wie es ſcheint, hauptſächlich durch die Darſtellung Baron's. Man ſagt, daß die gute Tafel des Financiers auf den Beifall ſeiner Stücke mit eingewirkt habe.

Gaspard Abeille (1648—1718) war einer der vielen Abbé's, mit denen die Academie damals geſegnet war*) und von denen nicht wenige wie er an der Krankheit litten, als tragiſche Dichter berühmt werden zu wollen. Er trat 1674 mit ſeiner Argélie auf. Sein academiſcher Lobredner preiſt aber weislich nur die niemals gedruckten Stücke Sylanus, Danaus und Caton von ihm. Es werden ihm auch die unter dem Namen Thorillière's erſchienenen Tragödien mit aufgebürdet.

Von gleichem Werthe ſind die Tragödien eines anderen Abbé und Mitglieds der Academie, Charles Claude Geneſt (1635—1719), obſchon ſie nicht nur von dem unvermeidlichen academiſchen Lobredner, ſondern auch von dem freilich kaum zuverläſſigeren de Viſé in ſeinem Mercure galant übermäßig geprieſen wurden.

Bedeutend über die Vorgenannten erhebt ſich Jean Gilbert Campiſtron, geboren 1656, geſtorben 1738. Er gehörte einer angeſehenen Familie von Toulouſe an, genoß eine vorzügliche Erziehung, ſchwang ſich zum Generalſecretär der Galeeren empor und wurde Mitglied der franzöſiſchen Academie und der Academie von Toulouſe. Er kam früh nach Paris, lernte den Schauſpieler Raiſin kennen und wurde hierdurch zur Bühnenſchriftſtellerei verlockt. Er nahm ſich Racine zum Vorbild, der ihn auch geſchätzt haben ſoll. Sein erſtes Stück war die Virginie (1683). Größern Erfolg hatten ſein Alcibiade (1684), ſein Andronique (1685) und beſonders ſeine letzte Tragödie Tiridate (1690). Dieſe Stücke zeichnen ſich beſonders durch den gelungenen Aufbau der Handlung aus, doch auch die Ausführung der einzelnen Scene iſt zum Theil ſehr fein und ſorgfältig, beſonders in den zärtlichen und pathetiſchen Situationen. Schwächer iſt er in der Charakteriſtik und in der Verſification.

Auch Péchantré (1638—1708) war aus Toulouſe, auch er wendete, ſich zeitig Paris und der Bühne zu. Der Erfolg ſeiner erſten Tragödie Géta war viel verſprechend, ſie bezeichnet aber zugleich den Höhepunkt dieſes Dichters und ſeines doch nur ſchwachen Talents.

*) Im Jahre 1709 beſtanden ihre Mitglieder nach Despois aus 43 Geiſtlichen. Unter 17 weltlichen Mitgliedern befanden ſich 1 Herzog, 3 Marquis, 1 Graf und verſchiedene königliche Räthe. Von Berufsſchriftſtellern finden ſich damals nur Boileau, Th. Corneille, Fontenelle, Tourreil, Dacier, de Sacy und Campiſtron verzeichnet.

Einer der begabteſten und gebildetſten tragiſchen Dichter am Ausgang des 17. Jahrhunderts war Antoine de la Foſſe, Sieur d'Aubigny, geboren 1653 zu Paris, wo er auch 1708 ſtarb. Er machte ſeine Carrière durch den Marquis de Créqui und den Herzog von Aumont, denen er nacheinander als Secretär diente. Daneben widmete er ſich der Dichtung und Schriftſtellerei. Sein erſtes Stück war die Tragödie Polixène (1696). Es wurde ſehr ſtreng beurtheilt; nichts deſtoweniger erkannte man aber, daß der vor kurzem geſtorbene Campiſtron durch ihn wieder erſetzt werden würde. Einen ungleich größeren Erfolg hatte ſein 1698 zur Aufführung gekommener Manlius. Er wird ganz allgemein als dasjenige Stück bezeichnet, welches den Arbeiten Racine's, am nächſten ſteht. Man verübelte aber dem Dichter, daß er zwar ſeine römiſche, nicht aber ſeine engliſche Quelle genannt, da er verſchiedene Motive und Situationen dem Venice preserved des Otway entlehnt hatte. Zwar hat man es dadurch zu entſchuldigen verſucht, daß dieſer ſelbſt erſt aus einer franzöſiſchen Quelle, der Histoire de la conjuration de Venise des Abbé de St. Réal geſchöpft hat. Der Erfolg der beiden letzten Werke des Dichters: Thésée (1700) und Corésus et Callirhoé (1703) blieb weit zurück hinter dem ſeines Manlius. In Corésus et Callirhoé behandelte de la Foſſe denſelben Stoff, wie Guarini in ſeinem Pastor fido, jedoch mit ungleich weniger Glück.

Auch die geiſtlichen Dramen Duché de Vancy's (1668—1704) verdienen Hervorhebung. Sie waren wie Boyer's Judith durch die beiden gleichartigen Meiſterwerke Racine's hervorgerufen, die überhaupt eine größere Nachfolge hatten. Sie wurden ſowohl in St. Cyr wie in Paris gegeben. Nur der Abſalon (1702) aber hatte einen nachhaltigen Erfolg. Duché de Vancy zeichnete ſich auch unter den Operndichtern aus.

Ungleich reicher als die Tragödie iſt in den letzten Decennien des Jahrhunderts das Luſtſpiel vertreten. Ehe ich mich deſſen Darſtellung aber zuwende, wird es nöthig ſein, der Entwicklung der franzöſiſchen Bühne und Schauſpielkunſt einen flüchtigen Blick zu vergönnen.

V.

Die Entwicklung der Bühne und Schauſpielkunſt im 17. Jahrhundert.*)

Die Troupe royale des Comédiens des Hôtel de Bourgogne. — Die Troupe du Marais. — Bühneneinrichtung. — Zuſchauer auf der Bühne. — Einfluß der Italiener auf die Schauſpielkunſt und das Decorationsweſen. — Die Theater de la Foire. Das Theater de Mademoiſelle. Das Theater du Dauphin. — Einrichtung des Theaters du petit Bourbon. — Die Troupe de Monſieur, ſpätere Troupe du Roi. — Entſtehung der Ausſtattungsſtücke und der Oper. — Der Marquis von Sourdéac. Der Abbé Perrin. Lambert. Lully. — Das Theater Guénégaud. — Ueberſiedelung der Molière'ſchen Truppe in letzteres. — Vereinigung mit der Troupe du Marais — Einfluß Lully's. — Kampf mit den Theatern de la Foire. — Vereinigung der Truppe des Theaters Guénégaud mit der des Hôtel de Bourgogne. — Kämpfe mit der Geiſtlichkeit. — Ueberſiedelung der Comédiens français nach der Rue neuve des Foſſés St. Germain. — Schwindendes Theaterintereſſe des Königs. — Die Comédie françaiſe unter der Oberaufſicht der Grande-Dauphine. — Die Schauſpieler des 17. Jahrhunderts. — Frauen auf der Bühne. — Aelteſte Farcenſpieler. — Die Schauſpieler unter Mondory und Bellerofe. — Floridor. — Die Schauſpieler Molière's. — Zuſammenhang der franzöſiſchen Schauſpielertruppen nach Molière's Tode. — Michel Baron. — Melle Champmeslé. — Raiſin. — Theaterſubventionen. — Theaterpreiſe und Einnahmen. — Einnahmen der Autoren und Schauſpieler. — Theatercoſtüme. — Kritik und Reclame. — Cenſur.

Die Nachrichten, welche bis jetzt über die Entwicklung der franzöſiſchen Bühne ſeit Gründung des Théâtre du Marais bis zur Ankunft Mondory's daſelbſt vorliegen, ſind noch immer ſehr dürftig. Die Schauſpieler des Hôtel de Bourgogne hatten in den erſten Jahren der Regierung Ludwigs XIII. die Erlaubniß erlangt, ſich die Troupe royale des comédiens nennen zu dürfen. 1615 reichten ſie das Geſuch ein, ihnen für alle Zeit die Benutzung des Theaters in jenem Gebäude zuzugeſtehen und ſie fortan von der an die Confrères de la Paſſion (die ſie in einem ſehr gehäſſigen Lichte dar-

*) S. Parfait, a. a. O., ſowie Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, Paris 1743. — Parfait, Hist. de l'ancien théâtre italien en France. Paris 1753. — Beauchamps, a. a. O. — Sand, Masques et Bouffons. — Ludovic Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au 17. Siècle, Paris 1869. — Eugène Despois. Le théâtre français sous Louis XIV. Paris 1874. — Ed. Moland. Oeuvres de Molière. Paris 1873. — Fournel. Les contemporains de Molière. Paris 1875.

ſtellten) bisher geleiſteten Vergütung zu befreien. Nur der erſte Theil dieſes Geſuchs wurde bewilligt. Erſt 1677, unter Ludwig XIV., kam auch die in dem zweiten Theil aufgeworfene Frage zu endgiltiger Entſcheidung. Das Privileg der Paſſionsbrüder wurde zwar aufgehoben, die Comédiens aber bedeutet, für die Benützung des Saals eine Abgabe an das allgemeine Krankenhaus von Paris zu entrichten.

Das Theater des Hôtel de Bourgogne hatte durch die vorgedachte Ernennung eine Art von officiellem Charakter erhalten; wie es denn ſpäter auch ſubventionirt wurde. Die erſte beſtimmte Nachricht einer Subvention datirt aus dem Jahre 1641. Sie hatte damals die Höhe von 12000 Livres, die ſie dann lange behalten zu haben ſcheint. In dieſem Jahre erließ Ludwig XIII. gelegentlich der Adelserneuerung des Schauſpielers Floridor, eine Erklärung, in welcher es heißt: „Nous voulons que l'exercise des comédiens, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blame, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public.“ Die troupe royale wurde auch durch den Beſuch des Hofes und in den Engagements der Darſteller unterſtützt. Die von Richelieu gegründete Gazette beſprach lange nur ihre Darſtellungen. Dies gab ihr ein Uebergewicht in der Meinung des Publikums, welches dem Theater du Marais fühlbar wurde, deſſen Schauſpieler daher im Geheimen meiſt darnach ſtrebten, Mitglieder des Hôtel de Bourgogne zu werden. Auch ſcheint es, als ob das Theater du Marais wiederholt genöthigt geweſen wäre, ſeine Vorſtellungen wegen Mangel an Beſuch einzuſtellen. Eine ſolche Unterbrechung muß auch vor Ankunft Mondory's ſtattgefunden haben, wobei es geſchehen ſein mag, daß ein Theil der Schauſpieler zum Hôtel de Bourgogne übergegangen war, der andere ſein Heil in der Provinz geſucht hatte; die Nachrichten weiſen auf beides hin.

Es ſcheint, daß Mondory 1629 das alte Theater du Marais im Hôtel d'Argent bezog. 1632 befindet ſich ein Theater dieſes Namens in der Rue Michel-le-Comte. Von hier vertrieben taucht es 1635 in der Rue Vieille du Temple auf. 1634 traten die ſechs beſten Schauſpieler des Marais zu dem Theater des Hôtel de Bourgogne über, wie man ſagt, auf Befehl des Königs.*) Dies kann wohl nur

*) Hierauf bezieht ſich wohl auch die Mittheilung der Gazette, daß Mon-

heißen, daß letzteres den Befehl erhielt, dieſelben zu engagiren, denn daß Ludwig XIII., welcher die Rechte der Paſſionsbrüder geachtet hatte, ſo willkürlich in die Rechtsverhältniſſe des Theaters du Marais eingegriffen haben ſollte, iſt nicht recht wahrſcheinlich. Alles dies mußte dem letztgenannten Theater aber allmählich ſdie Theaterdichter entfremden. Die Lage des Marais war mithin eine ſchwierige. Es beſaß jedoch in Mondory einen trefflichen Leiter; den Mann der Initiative, welcher die großen ſchauſpieleriſchen und dramatiſchen Talente ausfindig zu machen, ſie zu ſich heranzuziehen und ihnen Bahn zu brechen verſtand. Die Concurrenz dieſer beiden Theater konnte daher der Entwicklung des Dramas und der Schauſpielkunſt nur förderlich ſein. Sie war ihnen aber auch materiell keineswegs nachtheilig, weil ſie das Theaterintereſſe in ungewöhnlicher Weiſe anregte und ſteigerte.

Seit das Theater auf die Darſtellungen von Myſterien hatte verzichten müſſen, hatte die Bühne ohne Zweifel große Veränderungen erfahren. Noch mehr wurde dies durch die Einfachheit des in Aufnahme gekommenen regelmäßigen Dramas bedingt, wenn letzteres auch anfänglich den Wechſel der Scene nicht vollſtändig ausſchloß. Jules Benaſſier*) behauptet, daß die Scene im Theater das Hôtel de Bourgogne nicht mehr als 15 Fuß Breite gehabt, die ſich in der Tiefe auf 11 Fuß verjüngt habe. Dieſe Angabe ſcheint aber auf keiner ſehr zuverläſſigen Ueberlieferung zu beruhen.. Wie hätten auf dieſem kleinen Raum wohl noch mehrere Reihen Zuſchauer zu beiden Seiten der Spieler Platz finden ſollen? Beſonders anfänglich mußte die Breite dieſer Bühnen viel größer ſein, da die Paſſionsbrüder ja vornehmlich Myſterienſpiele auf ihr darſtellen wollten. Nach Wegfall dieſer Spiele konnte man aber um ſo eher auf eine Vereinfachung und Verengerung des Schauplatzes denken, je einfacher ſelbſt noch diejenigen Stücke wurden, welche den Wechſel der Scene nicht vollkommen ausſchloſſen. Ein in der Pariſer Nationalbibliothek befindliches Manuſkript**), welches eine ganze Reihe von Decorationsſkizzen der erſten Stücke Corneille's, ſowie

dory 1634 die Sophonisbe des Mairet mit ſeiner Truppe encore ralliée pour cette fois geſpielt habe.

*) La comédie française. Paris 1868. S. 10.

**) Mémoire de plusieurs décorations — commencé par Laurent Mahelot continué par Michel Laurent en 1673.

derjenigen Hardy's, Ryer's und Andrer enthält, giebt über die Bühneneinrichtung jener Zeit nähere Aufschlüsse. Nach ihnen stellte die Decoration etwa so viel einzelne in einem Halbkreis angeordnete Schauplätze dar, gewöhnlich drei, wie es scheint nie über fünf, als das Stück forderte. Enthielt dies aber noch eine darüber hinausgehende Zahl von Ortsveränderungen, so wurden diese durch Verwandlung der Decoration des einen oder andren dieser Schauplätze herbeigeführt, die sich hinter Vorhängen vollzog, da jeder Schauplatz durch diese geschlossen werden konnte und nur dann und so lange geöffnet worden zu sein scheint, als das Stück denselben gerade bedingte. So heißt es z. B. in der Bühnenanweisung zu Lisandre et Caliste von Du Ryer (1639) „in der Mitte des Theaters steht das kleine Castell aus der Rue St. Jacques zu Paris, daneben muß man eine Straße darstellen, in welcher die Fleischer wohnen und in der Bude eines der letzteren muß ein Fenster angebracht sein, das einem vergitterten Kerkerfenster gegenüberliegt, damit Lisandre mit Caliste sprechen könne. Im ersten Akt muß dies verborgen bleiben und erst im zweiten Akt vorkommen, nach diesem wieder verhüllt werden. Der Vorhang stellt dann einen Palast dar. Auf der einen Seite erhebt sich ein Berg, auf dessen Gipfel eine Einsiedelei steht. Aus einer zweiten Einsiedelei am Fuße des Berges tritt der Eremit hervor. Auf der andern Seite sieht man ein Zimmer, zu dem einige Stufen hinaufführen und in das man von hinten eintreten kann ..." Diese Schauplätze waren also keineswegs immer perspectivisch gemalt, sondern zum Theil auch praktikabel, so daß einzelne Scenen nicht blos auf dem allgemeinen Sprechplatze vor ihnen, sondern auch in ihnen stattfanden. Dies geht u. A. aus einer Anweisung in Mesnadière's Poetik hervor welche sich auf die Darstellung von Gefängnissen bezieht: „Le spectacle des prisons étant assez ordinaire parmi les actions tragiques, il faut que l'endroit de la scène, qui répresente les cachots, soit fermé par des clostures, qui puissent vrai-semblablement arrester les prisonniers. Jamais la personne captive ne doit sortir en parlant hors des bornes de sa prison, pour se jetter de ce lieu là sur le devant du théâtre." Corneille kämpfte dagegen wider die Anwendung von Gittern vor den Gefängnissen an. — Es ist gewiß daß diese Darstellungsweise in Bezug auf Veranschaulichung der äußeren Situation ohne allen malerischen, ja ohne künstlerischen Reiz,

überhaupt war, daß ſie dieſelbe mehr nur ſymboliſch andeutete, als den Zuſchauer unmittelbar in ſie einführte, der in ſeiner Illuſion durch die gerade leeren oder verhüllten Schauplätze fortwährend geſtört werden mußte.

Inzwiſchen drangen die Gelehrten aber immer entſchiedener auf die Einheit der Zeit und des Ortes, ſo daß die Dichter mehr und mehr darauf ausgingen die Handlung auf einen einzigen Schauplatz, wenn auch nicht für das ganze Stück, ſo doch für jeden einzelnen Akt zu beſchränken. Auch lernte man die Bühneneinrichtung der Italiener und deren Vorzüge kennen, ſo daß man ſich bald mit der einfachen, durch Vorhänge verſchließbaren Hinterbühne begnügte, hinter welchen die etwa nöthigen Verwandlungen ſtattfinden konnten. Da die Vorbühne ſeitlich wahrſcheinlich auch nur durch Vorhänge oder Teppiche geſchloſſen wurde, ſo bildete die Vorderbühne bei geſchloſſener Hinterbühne einen ganz nur von Vorhängen oder Teppichen umgrenzten Schauplatz, an dem ſich die Schauſpieler wohl auch, von jeder weiteren Decoration und allem Scenenwechſel abſehend, um Koſten zu ſparen, genügen ließen.

Es iſt irrig, wenn Perrault*) dieſe letzte Einrichtung für die urſprüngliche der franzöſiſchen Bühne hält und behauptet, daß erſt mit Mairet's Sylvie die gemalten Decorationen auf den Pariſer Theatern eingeführt worden ſeien, da es überhaupt fraglich iſt, ob dieſe Darſtellungsweiſe hier zu irgend einer Zeit allgemein bräuchlich war. Wohl aber dürfte ſie in den Theatern der Collèges und in denen der im Lande herumziehenden Truppen die übliche geweſen ſein, und ſich von hier aus auch zeitweilig auf die Pariſer öffentlichen Bühnen mit übertragen haben. Aus dem Manuſcripte der Laurent Mahelot und Michel Laurent in der Pariſer National-Bibliothek geht unwiderleglich hervor, daß die von ihnen darin verzeichneten Stücke ſämmtlich mit gemalten Decorationen der allerdings einfachſten Art und ſpäter mit Umgehung von allem Decorationswechſel**) ſelbſt noch da zur Darſtellung kamen,

---

*) In ſeinem Parallèle des anciens et modernes. Paris 1682.

**) So heißt es z. B. beim Cid: Le théâtre est une chambre à quatre portes. Il faut un fauteuil pour le roi; und bei Cinna: Le théâtre est un palais. Au second acte il faut un fauteuil et deux tabourets; au cinquième il faut un fauteuil et un tabouret à gauche du roi u. ſ. f. Der Einwurf d'Aubig-

wo die Handlung, wie im Cid oder Cinna, eine Verschiedenheit des Schauplatzes forderte. Die Theaterdirectoren durften sich der Kostenersparung wegen diese gegen die Wahrscheinlichkeit streitende Vereinfachung erlauben, weil das Publikum auf das Aeußere der Inscene damals noch gar keinen Werth legte.

Immerhin näherte sich aber die Einrichtung der Bühne allmälich der heutigen an, wenn auch nur in der einfachsten, abstractesten Form. Die Scene wurde in der Tiefe durch einen gemalten Hintergrund, an den Seiten aber wahrscheinlich durch Vorhänge abgeschlossen, die in der Nähe des Hintergrunds je einen Zugang freiließen; wenigstens heißt es, daß die Schauspieler stets nur vom Hintergrund aus auftraten, was später schon dadurch bedingt war, daß zu beiden Seiten der Bühne Zuschauer saßen. Man hat öfter gesagt, daß dieser Gebrauch von der ersten Vorstellung des Cid herrührte, bei welcher der Andrang des Publikums ein so großer gewesen sei, daß man nach dieser Auskunft gegriffen habe. Aber weder Mesnadière (1640) noch d'Aubignac in seiner Prâtique du Théâtre (1657) gedenkt dieses Uebelstandes und der mit ihm eingerissenen Mißbräuche; wohl aber Tallémant, der nur kurze Zeit später, als letzterer schrieb. Scarron (1648) sagt nur, daß sich die Autoren zuweilen auf die Bühne geflüchtet hätten und auch Tallémant bezeichnet den Platz auf der Bühne noch als einen solchen, welcher von jungen Leuten benutzt werde, denen die Logen zu theuer seien, die aber doch nicht in's Parterre gehen wollten. Erst später wurde es der Platz der vornehmen Herren, der Précieux und der Offiziere; doch auch Damen müssen sich zeitweilig hier eingefunden haben, da sie im Jahre 1695 in Boyer's Judith durch ihre hier zur Schau gestellte Empfindsamkeit Furore machten und das Gelächter des Parterres herausforderten. Eine Scene des Stückes hat hiervon den Spottnamen der Scène à mouchoirs erhalten. Der Andrang zu diesen Plätzen war oft ein so großer, daß wie Chappuzeau sagt, die Schauspieler nicht Raum fanden, sich in zweckmäßiger Weise aufstellen zu können. Wir vermögen heute kaum zu begreifen, wie eine derartig gestörte und beengte Vorstellung eine bedeutendere Illusion auszuüben

---

nac's gegen die Ungereimtheit die Verschwörung in Cinna in das Empfangszimmer des Augustus zu verlegen, trifft also nicht den Dichter, sondern die Theater.

im Stande war; doch ist es wohl zu weit gegangen, wenn man von dieser Gewohnheit, welche eine lebendige Action allerdings ganz unmöglich machte, den declamatorischen Charakter der französischen Bühne hergeleitet hat, da das französische Drama diesen Charakter schon lange vor Einführung dieses Uebelstandes gewonnen hatte.

Ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß diese Einrichtung von Spanien aus, wo sie jedoch lokalen Ursachen entsprang, auf Paris übertragen wurde. Der spanische Einfluß war zu Scarrons Zeiten noch immer sehr groß. Er wuchs später noch durch die Königin Marie Thereſe, die, wie wir wissen, sogar für längere Zeit ein spanisches Theater in Paris unterhielt. Größer, besonders auf das Lustspiel, sowie auf die Schauspielkunst, war aber der italienische Einfluß.

Die Erfolge der verschiedenen nach Paris berufenen italienischen Schauspielergesellschaften, die im Zusammenhang standen mit der größeren Verbreitung der italienischen Sprache, erklären dies schon allein. Doch blieb selbst bei ihnen die Sprache noch immer ein Hinderniß, um festen Fuß fassen zu können. Größer noch freilich war das, welches sie in den Privilegien der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne fanden, die sich dieser gefährlichen Concurrenz in jeder Weise zu entledigen suchten. Die Gesellschaft der Fedeli unter J. B. Andreini, welche von Marie de Medicis nach Paris berufen worden war, kehrte schon 1618 nach Italien zurück; erschien zwar 1621 aufs Neue, um aber auch jetzt und zwar nicht ohne Unterbrechung, nur bis 1625 zu bleiben. Erst 1639 erschien eine neue Truppe, bei welcher der berühmte Schauspieler Tiberio Fiorillo, genannt Scaramuccia war. Auch sie blieb nur wenige Jahre. 1645 wurde dann von Mazarin die erste italienische Operettengesellschaft nach Paris berufen, für die er ein besonderes Theater im Hôtel du Petit Bourbon von dem berühmten Architekten Torelli erbauen und einrichten ließ; was, da Torelli eine feste Anstellung als Hofarchitekt erhielt, für die Entwicklung des Pariser Decorationswesens ebenso epochemachend wurde, wie die Vorstellung der Finta Pazza grundlegend für die Entwicklung der französischen Oper. Aber selbst noch diese Truppe, welche den Titel der grande troupe royale des comédiens italiens erhielt, blieb nur kurze Zeit in Paris. Erst der im Jahre 1653 unter Scaramuccia erscheinenden Gesellschaft gelang es dauernd Fuß hier zu fassen, sie kehrte nur einmal für einige Zeit (1659—62) nach Italien zurück.

Auch ihr wurde dies aber nur möglich, weil sie ihre italienischen Spiele allmählich mit Scenen in französischer Sprache vermischte, worin ihr die Schauspieler de la foire vorangegangen waren, welche die Freiheiten der Jahrmärkte von St. Germain und St. Laurent benützend, inzwischen hervorgetreten waren. Zu ihnen gehörte auch das Theater de Mademoiselle (1661), an dessen Spitze der Schauspieler Dorimon stand und das Théâtre de la troupe du Dauphin (1664), welches längere Zeit von dem Schauspieler Raisin geleitet wurde. Die Italiener hatten 1653 das Theater du petit Bourbon angewiesen erhalten, welches sie von 1658 mit der Molière'schen Truppe zu theilen hatten, diese erhielt die schlechteren Spieltage, wofür sie den Italienern eine jährliche Entschädigung von 1500 Livres zu zahlen hatte, ein Verhältniß, welches schon 1659, durch den oben erwähnten Weggang der Italiener, sein Ende erreichte. Molière erhielt jetzt dieses Theater ausschließlich zu seiner Benützung. Auf kurze Zeit nur jedoch, weil schon im nächsten Jahre, wegen der nöthig gewordenen Erweiterung des Louvre, das Hôtel de Bourbon abgetragen wurde, ohne daß Molière davon auch nur vorher in Kenntniß gesetzt worden war. Das letzte beruhte auf einer Intrigue, zu der sich der Intendant der königlichen Gebäude, de Ratibon, hatte gebrauchen lassen. Molière legte natürlich Beschwerde ein, worauf ihm der Saal des Palais royal angewiesen wurde, den er sich aber theilweise neu einrichten lassen mußte. Inzwischen erhielt er dadurch einen zugleich zweckmäßigeren und räumlicheren Schauplatz.

Der Saal des Petit Bourbon hatte eine Länge von 108 Fuß auf eine Breite von 48 Fuß. Der Saal des Palais Royal, früher Palais Cardinal genannt, war schon von Richelieu zum Theater eingerichtet worden, jetzt aber ziemlich verfallen. Er hatte eine Länge von 126 Fuß auf 63 Fuß Breite. In 27 mäßigen Abstufungen, von nur 4–5 Zoll Höhe erhoben sich die Sitze der Zuschauer, die ihren räumlichen Abschluß durch zwei Reihen von Logen erhielten. Dieses Theater galt damals für das größte der Welt. Doch faßte es bei weitem nicht die Zuschauerzahl, welche ihm gewöhnlich beigemessen wurde und die sich auf 3–4000 belaufen sollte.

1662 kehrten die Italiener zurück. Molière wurde angewiesen, mit ihnen zu alterniren. Sie traten nun ganz in dasselbe Verhältniß

zu ihm, welches er früher ihnen gegenüber eingenommen hatte. Es ſcheint immer ein gutes geweſen zu ſein.

Schon mit der Privilegierung der dritten, der Molière'ſchen Geſellſchaft, welche zunächſt den Titel der Troupe de Monsieur erhalten hatte, ſpäter (1665) aber den der Troupe du Roi erhielt, war das Privilegium der beiden älteren Theater durchbrochen worden. Sie erhielten nun jedoch alle noch eine ungleich ſtärkere Concurrenz durch die Entſtehung der Oper.

Der Aufführung der Finta pazza war 1647 die von Orfeo e Euridice, 1650 die der Andromède des Corneille, 1651 das Singballet Cassandre von Benſerade und 1654 die italieniſche Geſangskomödie Le nozze di Tetis e Peleo gefolgt, welche im Theater des Petit Bourbon zur Aufführung kam und in welcher Ludwig XIV. ſelbſt öffentlich tanzte. Das Ballet gehörte, wie ich bereits ſagte, ſeit lange zu den beliebteſten Hoffeſtlichkeiten. Auch ſchon Ludwig XIII. betheiligte ſich perſönlich daran und componirte ſogar ſelbſt ſolche Spiele. Auch waren ſie immer mit einem außergewöhnlichen Glanze ausgeſtattet worden. Je mehr das regelmäßige Drama vor dem Eindringen des Decorationsprunkes geſchützt war, deſto mehr ſuchten ſich die Architekten und Maſchiniſten dieſer dramatiſchen Form zu bemächtigen, um ihre decorativen und mechaniſchen Künſte entfalten zu können. Auf Torelli war Vigarini gefolgt, der nun mit dem Bau eines neuen Theaters in den Tuillerien, der ſogenannten Salle à machines, beauftragt wurde. Er war es, der unter dem Vorwand, ſie für dieſen Neubau benützen zu können, Molière die ihm anfänglich zugewieſenen, noch von Torelli herrührenden Decorationen des Theaters des Palais Bourbon vorenthielt, doch nur, um ſie und mit ihnen eine der Erinnerungen an ſeinen berühmten Vorgänger vernichten zu können.

Von den Franzoſen, welche ſich um die Entwicklung des Decorations- und Maſchinenweſens am Theater verdient gemacht haben, muß in erſter Reihe Alexandre de Rieux, Marquis de Sourdéac genannt werden, der durch die Ausſtattung des Corneille'ſchen Toison d'or, welches er 1660 auf ſeinem Schloße zu Neubourg aufführen ließ, eine gewiſſe Berühmtheit erlangte.

Um dieſe Zeit hatte der Abbé Perrin den erſten Verſuch gemacht, eine Oper in franzöſiſcher Sprache zu ſchreiben. Er war ſehr ſchlecht ausgefallen, aber die Muſik Cambert's, des Organiſten von

St. Honoré und Kapellmeisters der Königin Mutter, erregte Interesse. Der Tod Mazarins (1661), welcher das neue Unternehmen gefördert hatte, unterbrach für einige Zeit den Fortgang desselben. Die durch die ersten Erfolge geschmeichelte Eitelkeit des Abbé Perrin ließen aber diesen nicht ruhen. Im Jahre 1669 hatte er es wirklich so weit gebracht, ein Patent zu erlangen, welches ihn auf 12 Jahre ausschließlich zur Aufführung von musikalischen Dramen, wie sie in Italien, England und Deutschland üblich waren, in Paris privilegirte. Er verband sich zu diesem Zwecke mit Cambert und Sourdéac und schon 1671 traten diese drei Männer in dem eigens dazu erbauten Theater des jeu de paume (Ballspielhauses) de la Rue Mazarin, vis-à-vis de la rue Guénégaud, nach der es gewöhnlich genannt wird, mit ihrem gemeinschaftlichen Werke, der Oper Pomone, hervor.

Es brachen jedoch bald Differenzen zwischen den drei Unternehmern aus, welche von Lully benutzt wurden, sich gegen eine geringe Abfindungssumme in den Besitz des Privilegiums zu bringen, welches er dann zu verlängern und zu erweitern verstand. Kurze Zeit später (1673) starb Molière. Lully benutzte auch dieses Ereigniß, um sowohl dessen Truppe, wie seine Landsleute aus dem schönen Theater des Palais Royal zu verdrängen und dieses sich anzueignen. Die Molièrsche Truppe erwarb jetzt das Theater Guénégaud mit den Maschinen und Decorationen Sourdéac's. Gleichzeitig hob Ludwig XIV., vielleicht auf Betrieb der Geistlichkeit, das Theater du Marais auf, so daß nur noch zwei französische Schauspielergesellschaften, neben der Oper, den Italienern und der seit 1660 mit den königlichen Schauspielern im Hotel Bourgogne alternirenden spanischen Truppe unter dem berühmten Schauspieler Prado*) spielten. Die Schauspieler des Marais vereinigten sich theils mit der Molière'schen Truppe, theils gingen sie zum Hotel de Bourgogne über oder zogen sich auch in's Privatleben zurück. Das Theater Guénégaud warf sich nun neben dem Lustspiel und Trauerspiel besonders auf die Pflege der Ausstattungsstücke (pièces à machines); welche das Theater du Marais schon seit lange begünstigt hatte. Sie waren durch den Erfolg, welchen der Abbé Boyer 1648 mit seinem Ulysse dans l'île de Circé erzielt, in die Mode gekommen. Andere Dichter, besonders De Visé und der

*) Diese Truppe verließ im folgenden Jahre Paris.

jüngere Corneille, folgten diesem verlockenden Beispiele. Jetzt wurde namentlich die von diesen beiden Dichtern verfaßte Circé epochemachend, obschon man der Forderung Lully's entsprechend, die Musik dabei hatte unterdrücken müssen. In diesem Stücke wurden, der Darstellung halber, die Zuschauer wieder einmal, wenn schon nur ausnahmsweise, von der Bühne entfernt.

Lully, dessen Einfluß so groß war, daß er sogar das Privileg erworben hatte, ganz allein in Frankreich musikalische Dramen nicht nur aufführen, sondern auch komponiren zu dürfen*), und dessen ältester Sohn von Ludwig XIV. als Pathengeschenk die Ernennung zum Nachfolger seines Vaters als Oberhofkapellmeister erhielt (was beides eben nicht für die künstlerische Einsicht des großen Königs spricht) gestattete den übrigen Theatern nicht mehr als sechs Violinen für ihre Zwischenspiele zu halten. Auch den Theatern de la foire, ja selbst den Marionettentheatern wurde von ihm aus Habsucht der Krieg erklärt. Der Mechanismus der Marionetten war nämlich allmählich so vervollkommnet worden, daß im Jahre 1676 ein neues Theater dieser Art eröffnet wurde**), welches eine ganze Oper Les Pygmées durch sie zur Ausführung bringen ließ.

Der Mercure galant bemerkte prophetisch dazu, daß diese Marionetten zu hoch sängen, um lange singen zu können. In der That erwirkte Lully auch gegen sie das Verbot des Gesanges. Bedurfte es doch damals sogar einer Genehmigung zur Errichtung eines Liebhaber- oder Privattheaters. Dieses Beispiel fiel bei den Comédiens français auf keinen unfruchtbaren Boden. Obschon die Theater de la foire in St. Germain alljährlich nur vom 3. Februar bis zur Passionswoche, die in St. Laurent nur während der Monate Juli, August und September spielten, erwirkten sie doch eine Ordonnanz, die diesen Theatern das Sprechen verbot. Anfangs setzten letztere es wenigstens durch, daß ihnen, Monologe zu recitiren, erlaubt wurde,

*) Dies kann sich aber doch nur auf das gesungene Drama bezogen haben, weil man unter den in diese Zeit fallenden Ballets andere Componisten findet Diese müßten denn von ihm dazu autorisirt worden sein.

**) Magnin (a. a. O. S. 119) giebt an, daß es schon zwischen 1590 und 1606 Marionettentheater in Paris gab. Tubary Jehan de Vignes und Franca-Trippa waren damals berühmt. Später excellirten die beiden Prioché, Vater und Sohn, am pont neuf.

da ſie dies aber benutzten, um ganze Stücke zu ſpielen, indem ſie jeden Darſteller derſelben, nachdem er ſeine Rede geſagt, von der Bühne abtreten und die zunächſt Sprechenden dafür hervortreten ließen, ſo wurde ihnen das Sprechen überhaupt unterſagt. Die Tänzer wollten natürlich hierbei nicht zurückbleiben und verboten ihnen auch noch den Tanz. Gleichwohl ließen ſich die kleinen Theater nicht abſchrecken; ſie erfanden beſondere pièces à la muette, in welche man kleine Couplets einſtreute, die man auf Leinwandſtreifen mit großen Lettern gedruckt vor dem Publikum aufrollte, welches ſie nun ſelbſt bei Begleitung der kleinen Violinenorcheſter ſang, während der Arlequin den Sinn der Worte pantomimiſch zum Ausdruck brachte — ein Auskunftsmittel, welches das Publikum, das ſich hierbei auf die Seite der kleinen Theater ſtellte, in ſolchen Maſſen herbeizog, daß die großen Theater nach noch einigen nutzloſen Chikanen ihre Verbote zurückzogen und ihnen das Singen, Sprechen und Tanzen wieder geſtatteten. Im Jahre 1714 ſchloß eines dieſer kleinen Theater mit der großen Oper einen Vertrag ab, welcher es zur Darſtellung von komiſchen Opern berechtigte. Inzwiſchen hatten ſich freilich auch große Veränderungen in den übrigen Theaterverhältniſſen vollzogen.

Die wichtigſte war die im Jahre 1680 auf Befehl Ludwigs XIV. bewirkte Vereinigung der Truppe des Theaters Guénégaud mit der des Hôtel de Bourgogne, ſo daß nun nur noch eine einzige franzöſiſche Schauſpielergeſellſchaft beſtand, die ſich im Gegenſatze zu den Italienern die Comédie française nannte. Dies hing ohne Zweifel zuſammen mit den Anfeindungen des Theaters durch die Geiſtlichkeit und der unter dem Einfluſſe der frömmelnden Richtung immer ſtärker hervortretenden Abnahme des Theaterintereſſes des Königs. Die neue Geſellſchaft der Comédiens français entretenus par le Roi behielt das Theater Guénégaud inne. Den Italienern, welche bisher mit ihnen dasſelbe getheilt, wurde das Theater des Hôtel de Bourgogne angewieſen.

Die Eröffnung des Collège des Quatre Nations gab aber der Geiſtlichkeit neuen Vorwand zu Einmiſchungen. Die Sorbonne erklärte die allzugroße Nähe des Theaters für unzuträglich und erwirkte einen Befehl, durch welchen die Schauſpieler der Comédie française gezwungen wurden, ſich einen neuen Schauplatz zu ſuchen. In jedem Kirchſpiel machte die Geiſtlichkeit ähnliche Bedenken geltend, ſo daß die Vertriebenen erſt nach langen Irrfahrten und Kämpfen und mit

großen Verluſten und Koſten endlich ein neues Theater im Jeu de paume de l'Etoile, rue neuve des Fossés St. Germain errichten und 1688 eröffnen konnten. Dieſelbe Geiſtlichkeit, welche Molière die Beerdigung verweigert und den Comédiens entretenus du Roi dieſe Chicanen bereitet hatte, entblödete ſich aber nicht, unmittelbar darauf die Mildthätigkeit derſelben in umfaßendſter und demüthigſter Weiſe in Anſpruch zu nehmen. „Les pères cordeliers vous supplient très-humblement" heißt es in einem ihrer Bittgeſuche, „Les religieux Augustins reformés du Faubourg St. Germain vous supplient très-humblement", in dem andern. Gleichzeitig wurden die franzöſiſchen Schauſpieler aber einer großen Concurrenz enthoben. Lully ſtarb am 12. März 1687, was, in Folge ſeines wunderlichen Privilegs natürlich einen beträchtlichen Rückgang der franzöſiſchen Oper zur Folge haben mußte. 1697 wurde dann das italieniſche Theater, wegen eines gegen die Frau von Maintenon gerichteten Stückes: La fausse prude wieder aufgelöſt Erſt 1716 erſchien eine neue italieniſche Geſellſchaft unter Louis Riccoboni, welche das Hôtel de Bourgogne nun bezog.

So ſehr ſich in den letzten Decennien des Jahrhunderts die Geiſtlichkeit auch gegen das Theater erhoben hatte, ſo blieben doch viele ihrer Mitglieder heimlich und offen für daſſelbe thätig. Wie ja ſchon zwei große Cardinäle die mächtigſten Förderer deſſelben geweſen, und es auch wieder Geiſtliche waren, welche ihm ſeine Geſetze gegeben hatten, der Abbé d'Aubignac der dramatiſchen Kunſt überhaupt, Meneſtrier der Oper und dem Ballet. Am wenigſten hätten die Jeſuiten etwas Sündhaftes im Theater erblicken ſollen, welche in den Collèges de Clermont und St. Ignace ſelbſt öffentliche dramatiſche Darſtellungen gaben, zu denen ſogar Damen zugelaſſen wurden und für die man dieſelben Preiſe, wie im Theater des Hôtel de Bourgogne zahlen mußte. Die Bekämpfung der Theater ging denn auch in der That gerade von ihren Gegnern den Janſeniſten aus. Despois ſagt, daß Nicole ſeinen Tractat gegen die Komödie hauptſächlich deshalb geſchrieben habe, um Port Royal an Corneille, für die von ihm gegen dieſes erhobenen Angriffe zu rächen. Die Jeſuiten betheiligten ſich erſt an der Bekämpfung des Theaters, nachdem ſie von Molière in ſeinem Tartüffe bloßgeſtellt worden waren. Um dieſe Zeit erſchien auch Le traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'église, von

dem ehemals für das Theater doch so sehr eingenommenen Schützer Molière's, dem Prinzen von Conti, sowie etwas früher die Observations sur une comédie de Molière intutilé le festin de Pierre, par le Sieur Rochemont. Gewiß gab das Leben der Schauspieler, gaben die Unordnungen in den Theatern, die, hauptsächlich von den Mousquetairs ausgehend, zuweilen selbst zu Verwundungen und Tödtungen führten, gab endlich die Zügellosigkeit einzelner Lustspieldichter genügenden Grund zur Klage, doch rechtfertigte dies noch in keiner Weise den Rigorismus, welchen z. B. Bossuet, gereizt durch einen von Boursault seinen Komödien vorgedruckten Brief (Lettre d'un théologien) des Pater Caffaro, in seinen gegen das Theater gerichteten Schriften oder der Pater Lebrun in seinem 1694 auf Befehl des Erzbischofs von Harlay veröffentlichten Discours sur la comédie an den Tag legte.

Obschon der König seit seiner Verheirathung mit Frau v. Maintenon das Schauspiel immer seltener besuchte, wurden die theatralischen Vorstellungen bei Hofe doch fortgesetzt. Auch führt Despois als Beweis, daß jener Erkaltung weder Prüderie, noch eine zu große religiöse Bedenklichkeit zu Grunde gelegen habe, die Thatsache an, daß neben den geistlichen Schauspielen, welche durch Frau von Maintenon eingeführt worden waren, nicht nur die Meisterwerke Corneille's und Racine's, sondern auch vorzugsweise Stücke wie Le cocu imaginaire, Le medicin malgré lui, Tartuffe, La comtesse d'Escarbagnac und Les femmes savantes bei Hofe beliebt waren. Daß die Stücke Scarron's gleichfalls nicht fehlten, zeugt für die Vorurtheilslosigkeit des Königs nach einer anderen Seite. Zu dieser Zeit standen die Schauspiele unter dem Befehle der Grande-Dauphine. Ihre Erlasse waren der Prosperität derselben aber nicht immer günstig. So heißt es in einem derselben: „In Bezug auf die Truppe im Allgemeinen und auf die Besetzung der Stücke insbesondere hat man sich streng nach den Befehlen der ersten Herren des Königlichen Haushalts zu richten." Der Begünstigung und Intrigue war hierdurch ein freier Spielraum gegeben, der um so verderblicher werden mußte, als das Theater nicht mehr wie früher durch die Concurrenz zur Aufbietung all seiner Kräfte genöthigt war. Es fehlte nicht viel, daß auf diese Weise im Jahre 1684 die beiden besten Schauspieler, Baron und Raisin, entlassen wurden. Nur in selteneren Fällen waren diese Einmischungen dem

Theater auch förderlich, wie z. B. die Darſtellung des Turcaret von Le Sage nur dem unmittelbaren Eingreifen des Dauphins zu danken geweſen ſein ſoll.

Das Coſtüm der Tragödie war faſt durchgehend das Staatskleid der Zeit. Die großen Perrücken ſollen für die Götter und Helden der Bühne um das erſte Viertel des Jahrhunderts in Aufnahme gebracht worden und erſt von hier auf die Geſellſchaft übergegangen und in die Mode gekommen ſein. Einzelne Andeutungen weiſen jedoch darauf hin, daß man für die römiſchen und im Orient ſpielende Stücke ein etwas modificirtes Coſtüm anwendete, welches indeß noch weit entfernt vom hiſtoriſchen geweſen ſein mag. Auf das Coſtüm des Luſtſpiels hatten ohne Zweifel die italieniſchen Stegreifſpiele eine große Einwirkung ausgeübt, wie man von ihnen wohl auch die Maske entlehnt hat, welche ſich für einzelne Rollen bis zu Molières Zeit erhielt, der ja noch ſelbſt den Mascarille in ſeinen Précieux ridicules in der Maske ſpielte. Der Charakter des Coſtüms war auch hier derſelbe, nämlich ein conventionell-traditioneller, was keineswegs ausſchloß, daß einzelne Darſteller ſich für eine beſtimmte Art Rollen ein eigenes Coſtüm erfanden, an welchem man dann wieder für kürzere oder längere Zeit traditionell feſthielt. Je mehr aber das Luſtſpiel zu einem unmittelbaren Abbilde des Lebens wurde, je mehr es das Charakteriſtiſche betonte, deſto mehr mußte auch das Coſtüm dem in ihnen dargeſtellten Perſonen des wirklichen Lebens entſprechen. In dieſer Beziehung iſt das Inventar von Intereſſe, welches nach Molière's Tode von der Hinterlaſſenſchaft deſſelben aufgenommen worden iſt, inſofern es auch die Theatergarderobe des großen Dichters enthält.

Was den ſchauſpieleriſchen Vortrag betrifft, ſo wird auch hier das Conventionelle und Traditionelle vorgeherrſcht, dabei aber der des Luſtſpiels in einem gewiſſen Gegenſatz zu dem der Tragödie geſtanden haben. Denn der Vortrag der letzteren war ohne Zweifel ungleich conventioneller, als der des Luſtſpiels, weil dieſes ſeinem Weſen nach ſich ungleich mehr auf die Nachahmung der Natur und des wirklichen Lebens verwieſen ſah. Im Luſtſpiel mag daher der mimiſche Theil des ſchauſpieleriſchen Vortrags, das jeu de théâtre, um

*) Mittgetheilt bei Soulié, welcher es aufgefunden. Siehe auch Moland, Oeuvres de Molière VII.

vieles ausgebildeter, als in der Tragödie geweſen ſein, welche faſt alle Aufmerkſamkeit auf die ſtiliſirte Declamation legte, die nicht aus der Natur des Gegenſtandes und der Charaktere, ſondern aus einem falſchen Begriffe der Wohlanſtändigkeit und Klangſchönheit entwickelt war und ſich als ein Mittelding von Geſang und Rede darſtellte, während die mimiſche Bewegung mehr und mehr in die Feſſeln höfiſcher Etikette geriethen. Der tragiſche Darſteller ſpielte in der That mehr für ſich, als mit den anderen, daher er wie ſpäter der Opernſänger nach Arien, nach Monologen und langathmigen Dialogen verlangte. Der Alexandriner hat dieſe Richtung ohne Zweifel begünſtigt, daher auch ein Unterſchied zwiſchen der Darſtellung der Luſtſpiele in Verſen und der in Proſa geweſen ſein wird. Die letzteren kamen überhaupt erſt zur Geltung, nachdem durch Molière wieder ein natürlicherer Ton, eine natürlichere und lebendigere ſchauſpieleriſche Action auf der Bühne Eingang gefunden hatte. Nicht erſt die Unſitte, den Zuſchauern Platz auf der Bühne einzuräumen, hatte das Spiel der Darſteller in dieſe Enge getrieben; vielmehr würde dieſelbe kaum haben einreißen können, wenn es die Spielweiſe der Darſteller nicht ſchon geſtattet hätte. Wohl aber mußte dieſe Gewohnheit jeder freieren Entwicklung der ſchauſpieleriſchen Action hinderlich werden. Wie viel daher Molière auch ohne Zweifel dafür gethan und wieviel er hierbei durch die größere Breite ſeiner Bühne begünſtigt wurde, ſo wird man ſich doch die Spielweiſe ſelbſt noch ſeines Theaters um vieles eingeſchränkter und conventioneller, als die der heutigen Bühne zu denken haben. Ueberhaupt ſcheinen die Unzuträglichkeiten, welche jene Gewohnheit mit ſich brachte, erſt nach Molière ihre Höhe erreicht zu haben. Man ſagt, daß in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Zahl der Zuſchauerreihen der Bühne auf jeder Seite bis zu neun geſtiegen ſei, die durch eine niedrige Baluſtrade von dem Sprechplatz der Schauſpieler geſchieden waren. Auch dieſe ſcheint dem Andrange aber haben weichen müſſen, da Crebillon in ſeinem Lettre sur les spectacles klagt, daß man oft nicht gewußt habe, ob die Herren, welche auf der Bühne Platz nahmen, nicht zum Spiele gehörten. Der berühmte Ruf: Place au spectre! dem dieſe Unſitte endlich weichen mußte, hatte ſchon lange vorher ein Seitenſtück in dem Rufe: Place au facteur! welcher 1736 bei einer Vorſtellung der Tragödie Childéric den Zuſchauern auf der Bühne aus dem Parterre

entgegenſcholl, weil ſich ein mit einem Briefe auftretender Bote nicht durch ſie Bahn zu brechen vermochte.

Von den Schauſpielern ſelbſt ſind aus den erſten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nur wenige Namen erhalten geblieben. Es ergiebt ſich aber aus ihnen, daß wenigſtens im Theater du Marais ſchon ſehr früh, wahrſcheinlich gleich von Beginn ihrer Vorſtellungen an, Frauen mitwirkten, da der Abbé Marolles in ſeinen Memoiren (1616) von Marie Vernier, der Gattin Mathurin le Fèvre's gen. la Porte, als einer Darſtellerin ſpricht, die früher am Marais neben Valéran le Comte geblüht habe, jetzt aber bereits am Ende ihrer Carriere ſtehe. Doch wurden gewiſſe Frauenrollen noch immer von Männern dargeſtellt, beſonders die alten, frechen, chargirten Rollen. So ſpielte damals ein Schauſpieler unter dem Namen der Dame Gigogne. — Jodelet und Hugues Guéru, gen. Gaulier Garguilles gehörten zu den älteſten Schauſpielern des Marais. Sie gingen jedoch ſpäter mit Valéran le Comte zu dem Hôtel du Bourgogne über. Guéru ſpielte hier auch unter dem Namen Flèchelles. Zu den älteſten der namhaft gemachten Schauſpieler des Hotel de Bourgogne aber gehören Henri le Grand, gen. Belleville und Turlupin, welcher ſchon 1583 eingetreten ſein ſoll, Jacques Resneus (in einer Parlamentsſitzung vom 19. Juli 1608 genannt) und ein als Docteur Boniface bezeichneter Schauſpieler. Auch Robert Guérin, Lafleur und Gros Guillaume genannt, muß zu den älteren Schauſpielern dieſes Theaters gehört haben, da Gaultier Garguille, Turlupin und Gros Guillaume unzertrennlich als komiſches Kleeblatt im Volksmunde lebten und ſo aneinander hingen, daß, wie man erzählt, der plötzlich eintretende Tod des einen von ihnen, Guillaume, der im Gefängniſſe, ein Opfer ſeines Witzes, ſtarb, auch die beiden andern in derſelben Woche dahingerafft habe (wahrſcheinlich 1634). Die Schriftſteller der Zeit ſind voll ihres Lobes und die ſpäteren haben wohl unrecht, ſie für gewöhnliche Poſſenreißer zu halten, obſchon ihr eigentliches Feld allerdings nur die Farce war. Gros Guillaume war ſchon durch ſeine Beleibtheit, die er künſtlich zu ſteigern wußte, eine komiſche Figur, beſonders im Gegenſatz zu dem hageren und beweglichen Gaultier Garguilles. Dieſer und Turlupin ſpielten in Masken. Jener rieb ſich das Geſicht nur mit Mehl ein. Gaultier wird beſonders in alten Rollen und ſeines Geſanges

wegen gelobt, in dem er seine beiden Collegen übertroffen haben soll. Seine Frau war die Tochter des durch seine Späße berühmten Tabarin, des Ausrufers Mondor's, eines zu jener Zeit geschätzten Operateurs. 1629 müssen jene drei Komiker mit an der Spitze der Truppe des Hôtel de Bourgogne gestanden haben, da eine Eingabe der letzteren aus diesem Jahre von ihnen neben Belleroſe unterzeichnet ist. Letzterer wird als der Direktor derselben genannt.

1634 bestanden die beiden Truppen nach Parfait aus folgenden Mitgliedern:

Marais: Mondory, d'Orgemont, Gandolin, Belle Ombre, Beau Soleil, Beau Séjour, Bellefleur, L'Epy, Le Noir, Jodelet, La France, Jadot, Melle Le Noir. Es ist ersichtlich, daß hier noch Namen von Damen fehlen. Die letzten sechs Darsteller gingen zum Hôtel de Bourgogne über, welches damals noch über folgende Darsteller verfügte:

Belleroſe, Belleville, den Capitän, Beauchasteau, Guillot Gorju, St. Martin, Alizon; Melle Belleroſe, Melle Beaupré und Melle Beauchasteau. Die Schauspielerinnen nannten sich nämlich, auch wenn sie verheirathet waren, noch Demoiselle.*)

Pierre le Messier, genannt Belle Roſe (fast jeder Schauspieler hatte seinen Theaternamen, manchmal sogar zwei, für das tragische und das komische Fach), war einer der ausgezeichnetsten tragischen Schauspieler der Zeit, doch spielte er auch im Lustspiel, in dem er z. B. die Rolle des Menteur creirte. Er zog sich schon früh vom Theater zurück (1643), starb aber erst 1670. — Melle Beaupré galt für eine vorzügliche Darstellerin, die ihren Ruf hauptsächlich den früheren Stücken Corneille's verdankte. — Bertrand Hordouin de St. Jacques, genannt Guillo Gorju, hatte Medicin studirt und dann die Provinzen als Quacksalber durchzogen. Sein komisches Talent gelangte hierbei zur Ausbildung und zwar in dem Maße, daß er zum Theater ging und hier Gaultier Garguilles' Stelle mit Glück zu ersetzen vermochte. Er excellirte besonders in der Verspottung seines früheren Standes, zu dem er jedoch später wieder zurückkehrte. Auch er spielte, weil er sehr häßlich war, in der Maske. Er starb 1648 zu Paris. — Alizon war besonders in chargirten Frauen-

*) Chappuzeau nennt noch: Beaulieu, Bellemore, Gaucher Médor und die Delles La Cadette, Du Clos und de la Roche.

rollen berühmt. Die Sitte, dieſe durch Männer darſtellen zu laſſen, erhielt ſich noch lange. Noch Hubert ſpielte ſolche Rollen bei Molière, und Beauval nach Huberts Tode. — Julian Geoffrin, genannt Jodelet, ſoll ſchon 1610 beim Theater du Marais geweſen ſein. In Corneille's Lügner ſpielte er den Cliton. Der Dichter hatte dieſem folgende, ihn charakteriſirende Worte in den Mund gelegt:

Le héros de la Farce, un certain Jodelet,
Fait marcher après vous votre digne valet.
Il a jusqu'à mon nez et jusqu'à ma parole
Et nous avons tous deux appris en même école.
C'est l'original même, il vaut ce que je vaux,
Si quelqu' autre se mêle, on peut s'inscrire en faux
Et tout autre que lui, dans cette comédie
N'en fera jamais qu' une fausse copie.

Scarron ſchrieb ſpäter für ihn und benannte nach ihm einen Theil ſeiner Stücke. Er ſoll von einer ſo urwüchſigen Komik geweſen ſein, daß er durch eine einzige Miene oder Bewegung das ganze Theater zum Lachen brachte. Er ſtarb 1660. — Beauchaſteau und deſſen Frau ſind von Molière in ſeinem Impromptu de Verſailles zwar verſpottet worden, das war jedoch in einer viel ſpäteren Zeit (1663). Sie hatten auch ihre Bewunderer.

Mondory war aus Orleans. Obſchon nicht grade groß, war er in ſeiner Erſcheinung doch immer bedeutend und einnehmend. Er bediente ſich nie der Perrücke. In der Rolle des Herodes traf ihn der Schlag, was ihn zum Rücktritt von der Bühne nöthigte (1636). Richelieu, der ihn ſehr ſchätzte, bewog ihn zwar noch einmal in ſeinem Aveugle de Smyrne zu ſpielen. Mondory mußte die Darſtellung aber abbrechen. Er ſtarb ſchon im nächſten Jahr. Neben Mondory, welcher den Cid creirte, ſpielte Melle de Villiers die Chimène. — Es iſt wahrſcheinlich, daß der Verluſt Mondory's Corneille beſtimmte, ſeine nächſten Stücke im Hôtel de Bourgogne aufführen zu laſſen. Das Marais fand erſt durch Floridor (1640) wieder einen entſprechenden Erſatz für ihn.

Joſias de Saules, Sieur de Prine Foſſe, gen. Floridor, trat nach Beendigung ſeiner Studien, als Soldat in das Regiment der franzöſiſchen Garden ein, wendete ſich aber ſehr bald der Bühne zu. Er

ſpielte zunächſt bei einer im Lande herumziehenden Truppe, ſo 1638 in Saumur; 1640 trat er in die Truppe des Marais ein, um jedoch ſchon 1643 zum Erſatz des damals ausſcheidenden Belleroſe zum Hôtel de Bourgogne überzugehen, an dem er bis 1671 ſpielte. Er ſtarb wahrſcheinlich zwei Jahre ſpäter. Die Zeitgenoſſen ſind voll ſeines Lobes. Er iſt einer der drei Darſteller, welche die großen Corneille'ſchen Rollen ſchufen. Scarron wußte freilich an jedem derſelben noch etwas auszuſetzen. Mondory war ihm zu rauh, Belleroſe zu affectirt und Floridor endlich zu kalt. Chappuzeau rühmt an letzterem Natürlichkeit, ſowie Adel. Am Marais trat damals La Roque für ihn ein, welcher 1673 zur Troupe du Roi überging. Er war einer der bedeutendſten Schauſpieler jenes Theaters.

Schon vor Floridor war Zacharie Jacob, gen. Monfleury zum Hôtel de Bourgogne getreten. Er hatte eine gute Erziehung genoſſen, ergriff zunächſt die militäriſche Laufbahn, gab aber ebenfalls der Luſt zum Theater bald nach. Von ſeinen vier Kindern gingen drei zur Bühne. Eine der Töchter zeichnete ſich als Melle. Ennebaut, die andere als Melle. Du Pin aus. Den Sohn, welcher ſich als Theaterdichter verſuchte, werden wir noch mit dem Vater in deſſen Streite mit Molière zu begegnen haben. Etwas ſpäter trat Michel Boiron oder Baron, der Vater des berühmten Baron, im Hôtel de Bourgogne auf. Auch er gehörte zu den bedeutendſten Schauſpielern der Zeit, und fiel ein Opfer ſeines Berufs, indem er ſich im Cid als Don Diego mit dem Degen eine Verletzung beibrachte, die einen tödtlichen Ausgang nahm.

Im Jahre 1658 eröffnete die Molière'ſche Truppe ihre Vorſtellungen im Petit Bourbon. Zu ihren Darſtellern gehörten anfänglich nur der ältere und jüngere Béjart, Madelaine Béjart, Duparc und Frau, De Brie und Frau, Dufresne und Geneviève Hervé, eigentl. Béjart; 1659 traten noch Jodelet und deſſen Bruder l'Epy, La Grange, Du Croiſy und Frau; 1662 Armande Béjart, Brécourt, (vom Marais), La Thorillière; 1664 Hubert, vom Marais; 1670 Baron, Beauval und Frau; 1671 Marie Raguenau de l'Eſtang, welche ſich noch in demſelben Jahre mit Lagrange verheirathete; 1672 Aubry, Angélique du Croiſy und Roſincourt hinzu. — Von ihnen ſchied der ältere Béjart 1659, der jüngere 1670 wieder aus. Madelaine Béjart, 1618 geb., war eine echte Theaternatur. Schon mit

18 Jahren war ſie mit ihrem älteren Bruder zum Theater gegangen. Daß ſie an der Spitze der Schauſpielertruppe geſtanden habe, in und mit welcher Molière ſeine ſchauſpieleriſche Carriere begann, iſt jedoch unrichtig, wohl aber gehört ſie zu den Darſtellern, welche dieſe (1643) conſtituirten. Sie blieb derſelben bis zu ihrem Tode (1671) treu und war eines der thätigſten Mitglieder derſelben. Sie ſpielte ſowohl komiſche, wie tragiſche Rollen, die Dorine im Tartuffe, wie die Jocaſte in der Thebaide, mit großem Erfolg. — Melle Duparc, von welcher ſchon vielfach die Rede war, gehörte bereits 1653 mit ihrem Gatten zur Molière'ſchen Truppe. Sie verließen dieſelbe vorübergehend 1659, kehrten aber ſchon im folgenden Jahr wieder zurück. Melle Duparc trat, nachdem ihr Mann ihr hierin ſchon etwas früher vorausgegangen, 1667 zum Hôtel de Bourgogne über, ſtarb aber bereits im folgenden Jahr. Sie war ſowohl im Luſtſpiel, wie in der Tragödie bedeutend, doch lag ihre Stärke in letzterer. Auch als Tänzerin machte ſie Aufſehen. Melle Poiſſon, die Tochter Du Croiſy's, die es freilich wohl kaum aus eigener Erfahrung wiſſen konnte, da ſie beim Tode der Duparc erſt 7 Jahr alt war, erzählt in dieſer Beziehung: Elle faisait certaines caprioles remarquables, car on voyait ses jambes et parties de ses cuisses par le moyen d'une jupe, qui était ouverte des deux cotés avec des bas de soie attachés au haut d'une petite culotte. — Dufresne zog ſich ſchon 1659 wieder vom Theater zurück. Jodelet ſtarb 1660. L'Epy, ſein Bruder entſagte hochbetagt 1663, Herr und Melle du Croiſy, geb. Claveau 1665 der Bühne; wogegen Brécourt 1664, Le Noir, Sieur de la Thorillière mit ſeinem Schwiegerſohn Baron, ſowie Jean Pitel, Sieur de Beauval und Frau nach Molière's Tode zum Hôtel de Bourgogne übergingen.

Du Croiſy creirte die Rolle des Tartuffe. Brécourt hatte beſonderen Erfolg in der Rolle des Alain (Ecole des femmes); er ſchrieb auch verſchiedene Stücke. Beauval ſpielte die Einfaltspinſel und excellirte als Thomas Diafoirus; ſeine Frau zeichnete ſich beſonders als Nicole im „Bourgeois Gentilhomme" aus. Charles Varlet de La Grange aus Amiens, war einer der vorzüglichſten Schauſpieler der Truppe, ſowohl im Tragiſchen, wie im Komiſchen. Neben ihm iſt noch Delle De Brie, geb. Cathérine le Clerc, hervorzuheben, welche die Iſabella in der Ecole des maris, die Eliante im Myſan-

thrope und ganz vorzüglich die Agnes in der Ecole des femmes ſpielte.

Nach Molière's Tode blieben noch Melle Armande Molière, Herr und Frau De Brie, Hubert, Herr und Frau La Grange, Delle Aubry, Delle Du Croiſy und Roſimont übrig, die ſich mit einem Theile der Truppe des Marais: Herr und Frau D'Auvilliers, Eſtriché, Herr und Frau Du Pin, La Roque, Verneuil, Melle Guyot und Melle l'Oiſillon,*) vereinigten.

Die Truppe des Hôtel de Bourgogne beſtand damals aus: Du Hauteroche, La Fleur, Herr und Frau Poiſſon, Herr und Frau Brécourt, Herr und Frau Champmeslé, La Thorillière; Herr und Frau Thuillerie, Baron, Herr und Frau Beauval, Melle Beauchaſteau und Melle Ennebaut.

Die Veränderungen, welche dieſe beiden Truppen bis zu ihrer Vereinigung im Jahre 1680 erfuhren, geht theilweiſe aus dem Mitgliederverzeichniſſe der vereinigten Truppe von dieſem Jahre hervor Sie beſtand hiernach aus: Herrn und Frau Champmeslé, Herrn und Frau Baron, Poiſſon, D'Auvilliers, Herrn und Frau La Grange. Hubert, La Thuillerie, Roſimont, Hauteroche, Herrn und Frau Guérin (Molière's Wittwe, welche den Schauſpieler Guérin Eſtriché geheirathet hatte), Herrn und Frau Du Croiſy, Herrn und Frau Raiſin, Devilliers, Verneuil, Herrn und Frau Beauval, Melle Belonde, Melle De Brie, Melle Ennebaut, Melle Du Pin und Melle Guyot.

Michel Baron, Sohn des gleichnamigen Schauſpielers des Hôtel de Bourgogne, begann ſeine theatraliſche Laufbahn bei einer Truppe der Foire de St. Germain, les petits comédiens du Dauphin genannt, welcher der Schauſpieler Raiſin vorſtand. Sie hatte theils der Neuheit wegen, theils durch die Anziehungskraft, welche das Wunderkind Baron ausübte, einen ſolchen Zulauf, daß es hieß, Ludwig XIV. habe Molière befohlen, Baron zu ſich herüber zu ziehen. Nach Voltaire's Darſtellung müßte Baron ſchon einmal vor 1670 in die Molière'ſche Truppe eingetreten ſein, dieſelbe aber wieder verlaſſen haben, jedenfalls wurde er in dieſem Jahre als Mitglied mit einem vollen Antheile aufgenommen, obſchon er nur etwa 17 oder 18 Jahre

*) Marie Vallée und das Ehepaar Des Urlis waren kurz vorher abgegangen. Etienne des Urlis aber heirathete Brécourt und ging ans Hôtel de Bourgogne.

alt war. Molière mag Baron ſeine ſchauſpieleriſche Ausbildung gegeben haben, aber dieſer brachte ihm nicht nur ein ſehr bildſames Material entgegen, ſondern war ſelbſt ein ſchauſpieleriſches Genie. Er ſpielte mit zwanzig Jahren meiſterhaft den Alceſt im Miſanthrope und riß ein Jahr ſpäter als Achill in Racine's Iphigénie Alles zur Bewunderung hin. Auch ſchrieb er, wie jetzt ſo viele Schauſpieler, verſchiedene Stücke für das Theater. Seine Frau, die Tochter des Schauſpielers Thorillière, gehörte zu den Zierden des Hôtel de Bourgogne, ſie war ausgezeichnet in tragiſchen, wie in komiſchen Rollen und von bezaubernder Schönheit. Leider ſtarb ſie noch jung. Neben ihr glänzte vor Allem Melle Champmeslé, geb. Desmarest. Sie war 1641 zu Rouen geboren und trat 1669 mit ihrem Gatten zum Theater du Marais. La Roque bildete ſie hier weiter aus, ſo daß ſie in Kurzem das erſte Fach übernahm. Wir lernten ſie als die gefeierte Darſtellerin der Racine'ſchen Heldinnen kennen. Daß ſie nur Rollen zu ſpielen gewußt, die dieſer ihr einſtudirt habe, widerlegt ſich ſchon dadurch, daß ſie auch ohne ihn in Rollen wie die Ariane des jüngeren Corneille die größten Triumphe gefeiert. Sie blieb bis zuletzt im Beſitz der erſten tragiſchen Rollen und ſtarb 1698. — Zu den berühmteſten Schauſpielern der Zeit gehörte ferner Jean Baptiſte Raiſin, der Sohn jenes älteren Raiſin, geb. 1656 zu Troyes. Er kam 1679 mit ſeiner Frau an das Theater des Hôtel de Bourgogne und ging 1680 mit zu dem Theater Guénégaud über. Er ſtarb 1693. Ausgezeichnet in Mantel- und Bedientenrollen, ſowie als petit maître war ſeine Geſtaltungskraft eine ſo außerordentliche, daß er in jeder Rolle anders und dabei ganz charakteriſtiſch erſchien. Auch ſeine Frau, Françoiſe Pitel, geb. 1661, war eine vorzügliche Darſtellerin. Sie war mit ihrem Vater, der einer Truppe vorſtand, 1676 nach England gegangen und hatte dort ihre erſten Triumphe als Schauſpielerin und weibliche Schönheit gefeiert. Campiſtron verdankte ihr ſpäter weſentlich den Erfolg ſeiner Stücke.

Auch Poiſſon, vortrefflich in dem Fach des Criſpin und Roſimont, welcher in hochkomiſchen Rollen Molière mit Erfolg erſetzte, verdienen hervorgehoben zu werden. Von den ſpäteren Schauſpielern dieſes Jahrhunderts ſei nur noch Dancourt erwähnt, dem wir, wie ſo Manchem der hier genannten auch noch als Bühnenſchrift-

ſteller begegnen werden. Im Ganzen ſank in den beiden letzten Jahrzehnten, wie das Drama, beſonders die Tragödie, ſo auch die Schauſpielkunſt.

Die hier vorgeführten verſchiedenen Geſellſchaften waren zum Theil ſubventionirt. Die höchſte Penſion bezogen, wie es ſcheint, die ſpaniſchen Schauſpieler, da ſie allein im Jahre 1663 für 73 Vorſtellungen bei Hof 32000 Livres erhielten. Die Italiener bezogen zu Zeiten 15000 Livres jährlich. Das Hôtel de Bourgogne empfing wie ſchon erwähnt 12000 Livres; die Molière'ſche Truppe erſt vom Jahr 1665 an, in welchem ſie den Titel der comédiens du Roi erhielt, 6000 Livres Zuſchuß, die von 1671 auf 7000 Livres erhöht wurden.*) Das Theater du Marais ſcheint ſich nur unter Mazarin einer Penſion zu erfreuen gehabt zu haben. Das Theater Guénégaud bezog nach der Vereinigung mit den Schauſpielern des Hôtel de Bourgogne, die dieſem bisher zu Theil gewordenen 12000 Livres fort.

In der Hauptſache waren alſo die Schauſpieler umſomehr auf die täglichen Einnahmen angewieſen, als den königlichen Offizieren unentgeltlicher Einlaß eingeräumt worden war, eine Laſt, welche erſt Molière, doch nicht ohne blutige Kämpfe, beſeitigte. Man hatte zweierlei Preiſe, einfache und erhöhte. Die Erhöhung betrug dann gewöhnlich das Doppelte. Die einfachen Preiſe waren bis Ende des Jahrhunderts:

	L.	s.
Parterre	—	15
Loges du 3. rang	1	—
Gallerie	1	10
Théatre, Loges, Amphithéâtre .	3	—.**)

*) Doch iſt es möglich, daß es ſich bei dieſer Zahl nicht um eine Erhöhung des Zuſchuſſes, ſondern nur um die Zurechnung der perſönlichen Penſion von 1000 Livres handelt, die Molière ſchon ſeit 1664 bezog.

**) Dies ſind die Angaben von Despois für das Theater Guénégaud. Nach dem Regiſter De la Thorillière's waren die Billetpreiſe des Theaters du Palais royal für die Plätze auf der Bühne und in den Logen bedeutend höher, nämlich auf 5 L. 10 s. normirt. Alle übrigen aber wie bei Despois. Im Anfang des Jahrhunderts ſcheinen die Preiſe weit niedriger geweſen zu ſein, wenigſtens findet ſich für das Parterre der Preis von 8 s. erwähnt.

Die Einnahme einer Vorstellung überstieg selten 2000 Livres. Die höchste Einnahme erbrachte die erste Vorstellung des Tartuffe; sie betrug 2860 Livres. Die Durchschnittseinnahme, selbst in den besten Monaten, belief sich selten auf mehr als 1000 Livres. Die Schauspieler waren theils auf ganze, theils auf halbe, wohl auch dreiviertel Antheile gestellt, die sie nach jeder Vorstellung erhoben nachdem die allgemeinen Kosten in Abzug gebracht worden waren. Zu diesen gehörte seit Molière, der sie einführte, auch eine Abgabe an den Pensionsfond. Der erste Schauspieler, welcher eine Pension bezog, die für alle Schauspieler ohne Ausnahme die gleiche Höhe von 1000 Livres jährlich betrug, war der jüngere Béjart. Auch die Autoren waren auf einen bestimmten Antheil von einer bestimmten Zahl von Vorstellungen angewiesen. Nur in seltenen Fällen kaufte man ihnen dies Recht ein für alle Mal ab. Es wurde dann wohl ausnahmsweise bis zu 200 Goldstücken bezahlt. Hatte das Stück einen ganz außergewöhnlichen Erfolg, so brachten die Schauspieler dem Dichter noch einen Ehrensold dar. In einzelnen Fällen trug dem Autor sein Stück bis zu 3000 Livres ein. Der bestbezahlte Autor war Quinault, dem Lully für jede seiner Operndichtungen contractmäßig 4000 Livres zu zahlen hatte. Die ersten Werke wurden den Autoren gewöhnlich nicht honorirt, sie mußten sich schon an der Ehre der Aufführung genügen lassen. — Die Einnahmen der Schauspieler waren keineswegs unbedeutend. La Grange nahm z. B. in den 14 Jahren, die er unter Molière gewirkt hatte, durchschnittlich 3600 Liv. jährlich ein, was etwa 14000 Frcs. heute entspricht. Nach der Vereinigung der beiden Theater stiegen die Einnahmen sogar bis zu 7500 Liv. per Antheil, doch mußten die Schauspieler für das Costüm sorgen, was ihnen eine ziemlich bedeutende Last aufbürdete, womit es wohl auch zusammenhängt, daß man so lange am conventionellen Costüm festhielt. — Die einzelnen Gesellschaften spielten nicht alle Tage. Im Jahr 1673 fanden in Paris nur 16 Vorstellungen wöchentlich statt, von denen 9 auf die französischen Gesellschaften, 4 auf die Italiener und 3 auf die Oper kamen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts begannen die Vorstellungen um 2 Uhr. Unter Ludwig XIII. um 3 Uhr, unter Ludwig XIV. wurden sie zuletzt bis 5 Uhr hinausgeschohen. 1713 begann die Oper $5^1/_4$ Uhr präcis.

Es fehlte den französischen Theatern schon damals nicht an Parteiung,

Kritik und Reclame. Nicht nur ſtanden die einzelnen Theater in einem gewiſſen Gegenſatz zu einander, nicht nur hatte ein jedes derſelben ein etwas anders zuſammengeſetztes Publikum, auch die Inhaber der verſchiedenen Plätze ſtanden in einer gewiſſen Oppoſition; beſonders die des Parterre zu denen der Logen. Ingleichen hatte die Tragödie und die Komödie jede ihre beſonderen Liebhaber und Parteigänger. Die Art, wie die Zuſchauer der Theater Kritik übten, war oft eine tumultuariſche. Racine, in ſeinem Epigramm auf Fontenelle's Asgar führt den Gebrauch des Pfeifens auf die erſte Vorſtellung dieſer Tragödie (27. December 1680); Gebrüder Parfait auf Thomas Corneille's: Baron de Fondrières, zurück. Das Pfeifen verdrängte das Werfen mit Aepfeln und anderen Wurfgegenſtänden. Es wurde längere Zeit zur wahren Manie. Doch wurde die Kritik nicht nur in den Theatern und Geſellſchaften, ſondern auch durch Flugſchriften, Epigramme, Vorreden, ja ſelbſt von der Bühne herab, in beſonders dafür bearbeiteten Stücken, vor Allem aber in den in dieſem Jahrhundert hervortretenden Zeitungen ausgeübt. Die letzteren wurden ſchon damals neben den Theateranzeigen der Redner (orateurs), welche den Cri erſetzt hatten, und den Affichen*) auch als Mittel der Reclame benutzt. Das letztere geſchah hauptſächlich von De Viſé in ſeinem Mercure galant. — Die älteſte dieſer Zeitungen iſt die von Richelieu gegründete Gazette, ihr folgte Loret's gereimte Muse historique, fortgeſetzt von Charles Robinet, ſowie Subligny's Muse de la cour, zuletzt De Viſé's Mercure galant. Bei der Machtvollkommenheit der Regierung war dieſe immer im Stande gegen die Uebergriffe der Theater einzuſchreiten. Eine Theatercenſur gab es gleichwohl damals noch nicht, ſie wurde erſt 1702 gelegentlich eines Stückes von Bondin: Le bal d'Anteuil, in welchem die Herzogin von Orleans eine „lesbiſche Situation" zu erblicken glaubte, officiell eingeführt. Einer polizeilichen Erlaubniß zur Aufführung eines Stückes ſcheint es ſchon vorher bedurft zu haben, doch wurde dies wohl bisher meiſt nur als bloße Formalität behandelt. Jetzt erſchien eine Verordnung an die Polizei, welche die genaue Durchſicht der aufzuführenden Stücke mit den Worten einſchärfte: L'intention de S. Maj. étant, qu'ils n'en puissent représenter

*) Die Affichen nannten erſt ſeit Théophile de Viau den Namen des Verfaſſers des Stücks und erſt ſeit 1749 die Namen der Schauſpieler.

aucune, qui ne soit dans la dernière pureté. Bisher hatte man Vieles auf den Theatern geduldet, weil man sich derselben in geeigneten Fällen selbst wieder als Waffe des Angriffs oder der Vertheidigung bediente. Als Molière in seinen Facheux eine Galerie der wunderlichsten Erscheinungen der damaligen vornehmen Gesellschaft vorgeführt und verspottet hatte, wies Ludwig XIV. nach der Vorstellung selbst auf den Marquis de Soyecourt hin, indem er sagte: „Da ist ein sehr großes Original, das Sie zu copiren vergessen haben." Die nächste Vorstellung enthielt noch die Scene des Jägers Dorante, und Molière konnte sich in der Widmung des Stücks an den König berühmen, von diesem einen Charakter empfohlen erhalten zu haben, qui a été le plus beau morceau de l'ouvrage.

VI.

Molière und das Lustspiel bis zum Schluß des 17. Jahrhunderts.

Entwicklung des Lustspiels der Renaissance. — Einfluß der Spanier. — Einfluß der Toleranz. — Zurücksetzung des Lustspiels gegen die Tragödie. — Jean Baptiste Poquelin, gen. Molière. Seine Studien. — Uebergang zum Theater — Verhältniß zu den Béjarts. — Gründung des Illustre théâtre. — Verfall desselben. — Wanderleben. — Rückkehr nach Paris. — La Troupe de Monsieur. — Der Etourdi und Le dépit amoureux. — Der pretiöse Geschmack. — Les précieux ridicules. — Molière's Natürlichkeitsprincip. — Sganarelle. — Uebersiedelung in's Palais royal. — Don Garcia de Navarre. — L'école des maris. — L'école des femmes. — Molière's Heirath. — Armande Béjart. — Die Kämpfe mit den comédiens du théâtre de Bourgogne. — L'impromptu de Versailles. — Les Facheux; Le mariage forcé und La Princesse d'Elide. — Die drei ersten Akte des Tartuffe. — Anfeindungen und Verbot. — Don Juan. — Neue Angriffe. — Der Misanthrope. — Le médecin malgré lui. — L'amour peintre. — Aufhebung des Verbots gegen den Tartuffe. — Amphitryon und George Dandin. — l'Avare. — Monsieur de Pourceaugnac und Le bourgeois gentilhomme. — Les femmes savantes. — Le malade imaginaire. — Krankheit und Tod. — Molières Bedeutung und Mängel. — Sein Einfluß auf die übrigen Länder. — Die zeitgenössischen Lustspieldichter: Thomas Corneille, Quinault, De Visé, La Fontaine, Chappuzeau, Boursault, Montfleury, Dancourt, Baleprat und Brueis, Dufresny und Regnard.

Das Drama der Renaiſſance hatte in Frankreich eine weſentlich andre Entwickelung als in Italien gewonnen. Während ſich hier zuerſt das Luſtſpiel ausbildete und in Aufnahme kam, die Tragödie aber ſelbſt ſpäter noch eine nur beſchränkte Ausbreitung auf der Bühne fand, und wie das Renaiſſancedrama überhaupt im 17. Jahrhundert durch den Einfluß des ſpaniſchen Dramas faſt wieder verdrängt wurde, vermochte in Frankreich das den Muſtern der Römer nachgebildete Luſtſpiel lange nur eine ſehr untergeordnete Stellung gegenüber der claſſiſchen Tragödie zu gewinnen. Es hatte ſich gegen daſſelbe ein Vorurtheil herausgebildet, mit welchem ſelbſt noch Molière zu kämpfen hatte. Hier aber war es grade der Einfluß des ſpaniſchen Dramas, unter dem ſich nach einigen Schwankungen das Renaiſſancedrama überhaupt zur Blüthe entwickelte, und aus dem auch das Luſtſpiel zunächſt ſeine Nahrung gezogen hat.

Der Grund dieſes Gegenſatzes liegt aber nicht darin, daß ſich der italieniſche Geiſt mehr als der franzöſiſche dem Luſtſpiel zugeneigt hätte. Auch die Franzoſen haben auf dem Gebiete des letzteren ihre Stärke im Drama. Dieſer Gegenſatz erklärt ſich vielmehr aus dem Umſtande, daß die Entwickelung des Dramas in Italien gerade in die üppigſte Zeit der Renaiſſance, in Frankreich dagegen in die Zeit der kirchlichen Reaction fiel; daß dort das dem Geiſte jener Zeit entſprechende übermüthige Luſtſpiel von den Höfen und Vornehmen, ja nicht am wenigſten ſelbſt von der Geiſtlichkeit, hier aber die dem Geiſte dieſer Zeit angemeſſenere Tragödie zunächſt nur von den Gelehrten ergriffen worden war, ſowie, daß dort das Luſtſpiel ſich raſch auf die Volksbühne übertrug, und von dieſer aufgenommen und fortgebildet wurde, hier dagegen die Tragödie längere Zeit auf die Collèges beſchränkt blieb. Selbſt nachdem die Gebildeten Frankreichs durch die dieſes durchreiſenden und ſich in Paris zeitweilig niederlaſſenden italieniſchen Schauſpielergeſellſchaften mit dem italieniſchen Luſtſpiel bekannt gemacht worden waren, blieben die Verſuche l'Arrivey's, daſſelbe auf die franzöſiſche Bühne zu verpflanzen, erfolglos, theils weil es derſelben noch an geeigneten Darſtellern fehlte, die es mit den Italienern hierin hätten aufnehmen können, theils weil das große Publikum und darum auch die Theater noch feſt an den alten nationalen Sotties und Farcen hielten. L'Arrivey verzögerte aus dieſem Grunde die Herausgabe der zweiten Folge ſeiner Ueberſetzungen um nicht weniger als 30 Jahre

und gab ſie auch dann nur zur Hälfte heraus. Erſt die mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß des ſpaniſchen Dramas in Aufnahme kommende Tragicomödie bahnte, wie dem Renaiſſancedrama überhaupt, auch dem Luſtſpiele den Weg auf die Volksbühne. Doch fand letzteres zunächſt noch ein neues Hinderniß in dem faſt gleichzeitig in Aufnahme gekommenen pretiöſen, vom Gongorismus und Marinismus beeinflußten Modegeſchmack.

Die dem Spaniſchen nachgebildeten Galanteries du Duc l'Ossone des Mairet, ſo grob ſie auch ſind, und die anmuthigeren Dichtungen Corneille's waren die erſten regelmäßigen Luſtſpiele, welche ſo weit wir es wiſſen, auf der franzöſiſchen Bühne Fuß faßten; und wenn dieſen Dichtern nun Beys, Claveret, Demareſt a. A. und auch wieder meiſt unter ſpaniſchem Einfluß, nachfolgten, ſo verſchwanden dieſe Verſuche doch immer noch in der Menge der damals hervortretenden Tragödien. Mairet hat trotz ſeines Erfolges kein zweites Luſtſpiel geſchrieben, Corneille trotz des noch größeren ſeines Menteur nur noch ein einziges. Das Luſtſpiel erſchien eben der Tragödie noch immer nicht ebenbürtig.

Inzwiſchen hatte der epochemachende Erfolg des Cid doch das Ergebniß, daß die dramatiſchen Dichter ſich immermehr der realen Bühne zuwendeten und dabei vorzugsweiſe die Anregung und die Erfindungen bei den Spaniern ſuchten. Wozu der dem Luſtſpiel günſtiger werdende Umſchwung des Geiſtes der Zeit jetzt noch kam. Das Edict von Nantes hatte den religiöſen Kämpfen Frankreichs ein Ziel geſetzt. An die Stelle des religiöſen Fanatismus war der Geiſt der religiöſen Duldung getreten. Die kirchlichen Intereſſen wurden denen des Staates jetzt wieder untergeordnet. Schon Heinrich IV. hatte einzelne Proteſtanten mit hohen Staatsämtern betraut. Von Richelieu war es in noch weit größerem Umfang geſchehen. Er machte den Proteſtantismus ſogar gegen die katholiſchen Mächte zu ſeinem Verbündeten. — Dieſer Geiſt der Duldſamkeit konnte der Entwicklung einer freieren, kritiſchen, ſkeptiſchen Philoſophie nur förderlich ſein. Man gewöhnte ſich die Moral noch unter einen andren Geſichtspunkt als den theologiſchen zu ſtellen. Montaigne war dafür bahnbrechend geweſen. Er bereitete die Nation auf Charron (Abhandlung über die Weisheit), Descartes und Gaſſendi vor und ebnete dieſen den Weg.

Eine freiere Anſchauung aller Verhältniſſe gewann hierdurch

Raum, andre Gesichtspunkte der Beurtheilung eröffneten sich, andere Maßstäbe boten sich dar. Satire und Spottlust wurden aufs Neue entfesselt, der Geist des Lustspiels fing an sich stärker zu regen und fand einen überaus fruchtbaren Boden vor. Mit dem vierten Jahrzehnt kommt es daher entschiedner in Aufnahme. Die alten Farcen verlieren an Zugkraft. Boisrobert, der bisher fast nur Tragödien gedichtet, schreibt jetzt eine ganze Reihe von Lustspielen, meist Nachbildungen spanischer Stücke, ebenso d'Ouville. Scarron aber erscheint als der erste Dichter, welcher sich als Dramatiker, ausschließlich dem Lustspiele widmete.

Wie sehr bis zu Molière's Zeit das Lustspiel in der Werthschätzung der Gelehrten und Gebildeten aber noch immer zurückstand, geht daraus hervor, daß in der Saison, d. i. während des Winters für gewöhnlich nur Tragödien, Lustspiele aber fast nur im Sommer gespielt wurden;*) daß die offizielle Gazette (denn schon damals kannte man den Kunstgriff des Todtschweigens) von den Lustspieldichtern nur wenig oder keine Notiz nahm;**) daß die vornehmen Dichter sich lange noch scheuten Komödien unter ihren Namen erscheinen zu lassen und sich die der schriftstellernden Schauspieler dazu borgten; daß kein eigentlicher Lustspieldichter, weder Molière noch Regnard, Dancour, Lesage Aufnahme in die Academie fanden. Stellte man Molière, um seine Werke herabzusetzen, doch immer die Tragödien Corneille's entgegen. Durfte der Schauspieler Du Villiers doch noch 1664***) mit Aussicht auf Beifall schreiben: „Um Helden sprechen zu lassen, muß man selbst eine große Seele haben oder vielmehr selber ein Held sein, da die großen Empfindungen, die man ihnen in den Mund legt, und die erhabenen Handlungen, welche man sie begehen läßt, oft mehr aus der Seele des Dichters, als aus der Geschichte genommen sind. Es ist nicht dasselbe mit den Narren, die man nach der Natur malt,

*) Erst Molière brachte hierin eine Veränderung hervor, da sein Repertoire zum größten Theile aus Lustspielen bestand, doch wurden auch noch die meisten der seinigen zum ersten Male während des Sommers gegeben.

**) Als Molière's Princesse d'Elide gegeben worden war, widmete sie demselben zwar ganze 16 Seiten, doch ohne sich dabei um Molière zu kümmern, dafür wurden der Herzog de St. Aignan, Lulli's Musik und Vigarini's Maschinen gelobt.

***) Lettre sur les affaires du théâtre.

dieſe bieten der Nachahmung wenig Schwierigkeit dar. Man ſieht, wie ſich dieſelben bewegen, hört, wie ſie ſprechen, weiß, wie ſie ſich kleiden und kann daher ohne viel Mühe ein Porträt davon machen. Wenn es um Helden darzuſtellen und in ihren Charakter einzugehen aber nöthig iſt, ihre Gedanken zu haben, ſo iſt leicht zu errathen, welche herrliche Eigenſchaften derjenige zu beſitzen braucht, welcher die lächerlichen Perſonen nachahmt."

Dies waren die Verhältniſſe, unter denen Frankreichs größter komiſcher Dichter, unter denen Molière auftrat.

Jean Baptiſte Poquelin*) wurde am 15. Januar 1622 zu Paris geboren, wo ſein Vater Jean Poquelin Marchand tapissier war und 1631 auch noch das Amt eines tapissier valet de chambre du Roi erhielt, welches ſchon länger erblich bei der Familie geweſen war, ſo daß es für den Fall des Ablebens des Vaters, 1637 auch wieder auf Jean Baptiſte übertragen wurde. Ueberhaupt nahm die Familie eine geachtete Stellung ein. Wiederholt waren Richter und Räthe der Stadt Paris aus ihr hervorgegangen.

Jean Baptiſte war das älteſte von acht Kindern und kaum 10 Jahr alt, als er bereits die Mutter verlor. Obſchon ſich der Vater 1633 aufs Neue verheirathete, entbehrte doch der Knabe fortan der mütterlichen Liebe, worauf Moland als einen möglichen Erklärungsgrund für die Thatſache hinweiſt, daß Molière die Familienmutter und die bürgerliche Matrone in ihrem edlen Wirkungskreiſe von ſeiner Komödie ſo gut wie ausgeſchloſſen habe.

Eine Ueberlieferung ſagt, daß Molière ſeine erſten Theatereindrücke ſeinem Großvater von mütterlicher Seite zu danken gehabt, der

*) Ausgabe der Werke von La Grange und Vinot im Jahre 1682. — Grimareſt, Vie de Molière, Paris 1705. — Voltaire, Vie de Molière 1739. — Beffara, Dissertation sur Molière, Paris 1821. — Taſchereau, Histoire de la vie et des ouvrages de Molière, Paris 1825. — Eudore Soullé, Recherches sur Molière et sur sa famille, Paris 1863. — Moland, Oeuvres de Molière, Paris 1863. 7 Bde. — Moland, Molière et la comédie italienne, 1867. — Lindau, Molière, Leipzig 1872. — St. Beuve, Portraits littéraires II. p. 1. 1876. — Registre de la Grange, Paris 1876. — Loiseleur, Les points obscurs de la vie de Molière, Paris 1877. — Lotheiſſen, Molière, Frankfurt a. M. 1880. Von den übrigen Ausgaben der Molière'ſchen Werke ſei nur noch die von Auger, 1819, hervorgehoben. Die älteſte deutſche Ueberſetzung iſt die von Velthen (Nürnberg, 1694). Die neueſten ſind die von Baudiſſin (Leipzig 1865) und Laun (Leipzig 1865).

ihn bisweilen mit in's Theater genommen habe. Sie können indeß nicht allzu tiefe gewesen sein, da nichts darauf hinweist, daß Molière sich vor dem Jahre 1642 oder 43 mit dramatischen Versuchen beschäftigt hat, obschon es ihm hierzu im Collège Clermont, welches er 1635 oder 36 bezog, durch die daselbst stattfindenden theatralischen Uebungen an Anregungen nicht gefehlt haben wird. Molière empfing hier, wo er die Söhne der größten Familien, unter andern den Bruder des großen Condé, Prinz Conti, zu Mitschülern hatte, eine gute Erziehung. Er schloß sich besonders eng an Chapelle, François Bernier und Hesnault an und hatte nach fünf Jahren sein Studium zum Abschluß gebracht, von denen er mit diesen Freunden das letzte noch dazu benutzte, bei dem 1641 nach Paris übersiedelten Gassendi Philosophie zu hören, was also nicht vor diesem Jahre stattgefunden haben kann. Dies führte ihn auch noch mit Cyrano de Bergerac zusammen, lauter jungen Leuten von freiem Geist und auf Selbständigkeit dringender Lebensauffassung.

Mit Hesnault übersetzte er damals das Lehrgedicht von der Natur der Dinge des römischen Schriftstellers Lucrez, wovon die von der Verblendung der Liebe handelnde Stelle des 4. Buches in veränderter Form in die 5. Scene des 2. Aktes seines Misanthrope übergegangen und hier der Eliante in den Mund gelegt worden sein soll.

Nach beendeten philosophischen Studien soll Molière nach Einigen die Sorbonne bezogen haben, was schon der Zeit nach sehr unwahrscheinlich ist, da er jedenfalls noch im Jahre 1642 nach Orleans ging um dort seine lettres de licence zu erwerben; um so unwahrscheinlicher, wenn man noch einer anderen Nachricht Glauben schenkt, welche ihn im zweiten Drittel desselben Jahres, in der Eigenschaft eines Kammerdieners des Königs diesen nach Narbonne begleiten läßt. Eine Nachricht, die wohl zu verwerfen, weil Molière diese Stellung noch gar nicht inne hatte, und falls sein Vater, der damals noch ein rüstiger Mann war, an den ihm durch sie auferlegten Functionen auch behindert gewesen sein sollte, durch den nächsten der Kammerdiener des Königs zu ersetzen gewesen wäre. Damit würde auch die weitere Combination hinfällig werden, daß Molière bei dieser Gelegenheit in ein näheres Verhältniß zu Madeleine Béjart getreten sei. Wohl aber mußte Molière noch in demselben Jahre sich dem Theater genähert haben. In einem Briefe vom 6. Januar 1643 an seinen Vater, worin er

über eine aus der Hinterlaſſenſchaft ſeiner Mutter erhaltene Summe von 630 Livres quittirt, verzichtet er nämlich auf das erbliche Recht welches er auf die Stelle eines tapissier valet de chambre du Roi hatte zu Gunſten eines ſeiner Brüder, um den Schauſpielerberuf ergreifen zu können.

Ob Molière ſchon damals Madeleine gekannt, ob dieſe einen beſtimmenden Einfluß auf dieſen Entſchluß mit ausgeübt hat, läßt ſich nicht mit Gewißheit beſtimmen. Jedenfalls unterhielten die Béjarts zu dieſer Zeit kein eigenes Theater. Es iſt daher eben ſo unrichtig, daß Madeleine demſelben vorgeſtanden habe, als unwahrſcheinlich, daß Molière durch die Liebe zu ihr zur Bühne geführt worden ſei. La Grange und Vinot, die zuverläſſigſten ſeiner früheren Biographen, die alles Anecdotiſche bei Seite gelaſſen haben, ſagen mit voller Beſtimmtheit, daß der Gedanke ein Theater in Paris zu gründen, von Molière ſelbſt ausgegangen ſei. Jedenfalls aber müßte Molière die Bekanntſchaft der Béjarts nur kurze Zeit ſpäter gemacht haben, weil ſich ein Actenſtück vom 30. Juni 1643 erhalten hat, welches einige der Beſtimmungen eines zwiſchen ihm, den Béjarts und verſchiedenen anderen Mitgliedern, unter dem Namen L'illustre théatre zu gründenden Theaters enthält.

Madeleine Béjart mußte Molière nicht nur wegen ihres ſchauſpieleriſchen Talentes und ihrer perſönlichen Eigenſchaften, ſondern auch aus anderen Gründen als ein ſehr begehrenswerthes Mitglied ſeines neuen Theaters erſcheinen. 1618 geboren, die Tochter eines Pariſer Bürgers, des huissier ordinaire du Roi Joseph Béjart, hatte ſie ſich ſchon früh mit einem um nur ein Jahr älteren Bruder der Bühne gewidmet. 1636 war ſie in ein Verhältniß zu dem Grafen Modène, dem Kammerherrn des Herzogs von Orleans, getreten, dem ſie, wie es ſcheint, 1638 eine Tochter gebar, da einer ſeiner ehelichen Söhne bei letzterer Pathenſtelle vertrat. Obſchon der Graf 1640 aus politiſchen Gründen Frankreich verlaſſen mußte, beſtand das Verhältniß zwiſchen ihm und Madeleine noch fort und es war ohne Zweifel gerade dieſes und nicht ein eignes zärtliches Verhältniß, welches hierdurch vielmehr ausgeſchloſſen wurde, was Molière die Verbindung mit Madeleine Béjart ſo werthvoll erſcheinen laſſen mußte; zumal der Graf nach Ludwig XIII. Tode (im Mai 1643) wieder zurück nach Paris kam und ſeinen Einfluß zu Gunſten des zu begründenden neuen

Theaters verwenden konnte. Denn wie wir wiſſen ſtanden einem ſolchen Unternehmen die Privilegien der Schauſpieler des Theater de Bourgogne entgegen, welche das Aufkommen einer derartigen Concurrenz niemals geduldet haben würden, es wäre denn, daß ſie unter den beſonderen Schutz des Königs oder eines der Prinzen des königlichen Hauſes unternommen worden wäre. Daher es auch immer nur ſolchen Truppen, wie denen der Theater de Mademoiselle und du Dauphin gelang, ſich hierdurch einige Zeit in Paris neben ihnen zu erhalten. Auch Molière dachte bei ſeiner ſpäteren Rückkehr nach Paris vor Allem wieder an die Erwerbung eines derartigen Schutzes und würde ohne denſelben gewiß den Comédiens de l'hôtel du Bourgogne haben weichen müſſen. Ein ſolcher Schutz war denn auch eine Lebensfrage jenes neuen Unternehmens und das Recht ſich als die Schauſpieler des Herzogs von Orleans bezeichnen zu dürfen, welche das illustre théâtre durch das Verhältniß der Madeleine Béjart zu dem Grafen von Modène erwarb, war ohne Zweifel der einzige Grund, warum es von dem Theater de Bourgogne unangefochten blieb. Doch auch noch anderer Hülfsquellen bedurfte das Unternehmen, auch dieſe bot Madeleine Béjart in einem gewiſſen Umfange dar. Zwar war ihr Vater in ſo zerrütteten Vermögensverhältniſſen geſtorben, daß ſeine Familie auf den Antritt der Erbſchaft verzichtete, aber nicht nur beſaß ſie nachweislich im Jahre 1636 ſelbſt ſchon ein kleines Vermögen, welches wahrſcheinlich noch etwas weiter gewachſen ſein mochte, ſondern auch ihre Mutter war keineswegs mittellos. In der That finden wir Marie Hervé, die Wittwe des Joſeph Béjart gleich von Anfang an bei dem ſchauſpieleriſchen Unternehmen Molière's engagirt und betheiligt.*)

Molière hatte ohne Zweifel große Kämpfe mit ſeinem Vater zu beſtehen gehabt. Zu einem völligen Zerwürfniß zwiſchen beiden kann es indeß kaum gekommen ſein, da Molière von ſeinem mütterlichen Erbtheil, welches 5000 Livres betrug, noch eine größere Summe zu

*) Am 12. September 1643 leiſtete ſie Caution für die Miethe des Jeu de Paume dit des Métayers indem ſie ſich ſelbſt zur „principale preneure" erklärte. Am 19. September und 19. December 1644 verbürgte ſie ſich auch noch für die Summe von 1100 Livres, indem ſie ihr Haus in der Rue de Perle dafür belaſtete, bei welcher Gelegenheit ſich herausſtellte, daß ſie dasſelbe innerhalb des letzten Jahres ſchon mit 2400 Livres belaſtet hatte, was ſicher nur dem

forderu hatte, die ihm der Vater, der damals noch in guten Verhältniſſen war, dann ſicher ausgezahlt haben würde, obſchon Molière noch nicht mündig war. Auch trat der alte Poquelin ſpäter wieder verſchiedene Mal für ihn ein.*)

Das neue Theater wurde am 31. December 1643 eröffnet, doch ſpielte die Geſellſchaft ſchon vorher in der Provinz. Sie beſtand nach einem Vertrag vom 28. dieſes Monats aus folgenden Mitgliedern: Dénis Beys, Germin Clérin, Jean Baptiſte Poquelin, Joſeph Béjart, George Pinel, Nicolas Bouenfant, und den Delles Madeleine Béjart, Madeleine Malinger, Cathérine des Urlis, Geneviève Béjart und Cathérine Bourgeois. Nach der Reihenfolge dieſer Namen zu ſchließen, würde nicht Molière, ſondern der Dichter Denis Beys, der Director der Truppe geweſen ſein. Schon nach 6 Monaten ſcheint ſich dieſes Verhältniß jedoch verändert zu haben, da Molière von jetzt an und zwar mit dieſem Namen immer den erſten Platz bei den Unterſchriften

---

Illustre Théatre zugefloſſen und gewiß noch nicht Alles war, was ſie demſelben geopfert. Dies Alles erklärt es, daß Madeleine Béjart ſofort eine bevorrechtete Stellung bei dem neuen Theater einnahm, wie ihr denn z. B. die Prärogative eingeräumt ward, ſich ihre Rollen ſelber zu wählen (Act v. 31. Juni 1643). Die Leitung der Truppe war aber, ſo weit es erkennbar iſt, nie in ihren Händen, anfangs auch nicht in denjenigen Molière's.

*) So verbürgte ſich derſelbe 1646 am 24. December für eine von Molière gegen Léon Aubry eingegangene Schuld und am 14. April 1651 beliefen ſich die dem Sohne auf ſein mütterliches Erbtheil gemachten Vorſchüſſe bereits auf 1965 Livres, welche Summe ſich ſpäter noch bis auf 3500 Livres erhöhte. Im Jahre 1651 war Molière ſelbſt in Paris, auch iſt die Annahme unrichtig, daß er ſeit ſeinem Weggange in die Provinz bis zu ſeiner Rückkehr 1658 nur dieſes eine Mal in Paris geweſen ſei, vielmehr ſcheint er ſchon aus geſchäftlichen Gründen, wegen des Ankaufs von Bühnenwerken, des Engagements von Schauſpielern u. ſ. w. wiederholt beſuchsweiſe in ſeiner Vaterſtadt geweſen zu ſein. Sobald ſeine Verhältniſſe ſich gebeſſert hatten, zahlte er ſeinem Vater die ihm geleiſteten Vorſchüſſe zurück, obſchon er gerade jetzt das geſetzliche Recht gehabt haben würde, die Auszahlung der vollen 5000 Livres zu verlangen. Doch mehr noch als das. Er ließ demſelben ſogar, als deſſen Vermögensverhältniſſe ſich verſchlechtert hatten, durch den berühmten Arzt Jacques Rohault 10 000 Livres ſo vorſchießen, als ob ſie von dieſem kämen und machte dieſe Forderung ſelbſt nach dem Tode des Vaters nicht geltend, da Molière's Wittwe dieſe Schuldanerkenntniſſe noch ungetilgt unter den Papieren ihres Mannes fand. Ein weiterer Beweis für das Einverſtändniß zwiſchen Vater und Sohn iſt, daß erſterer als Zeuge bei dem Heirathsvertrag und Eheact Molière's fungirte.

der Gesellschaft einnimmt, Denis Beys aber, soweit wir sie kennen, zum letzten Mal am 9. September 1644, darunter erscheint. Die Geschäfte gingen aber sehr schlecht, wozu wohl der Umstand beitrug, daß der Herzog von Orleans im Sommer 1644 Paris verlassen mußte, um zur Armee zu gehen. Die Gesellschaft gerieth in Schulden, die Mittel der Béjart's schienen erschöpft, der alte Poquelin scheint nichts mehr vorschießen gewollt zu haben, so daß Molière wegen einer Forderung von etwa 320 Livres in's Gefängniß des Châtelet wandern mußte, bis ihm (August 1645) die Bürgschaft des Léonard Aubry daraus befreite, für welchen dann später wieder Molière's Vater eintrat. Es war nicht die einzige Schuld der Gesellschaft, eine größere von 1700 Livres war dieselbe gegen einen Wucherer, Namens Pommier, eingegangen, für welche, wenigstens theilweise, der alte Poquelin ebenfalls aufgekommen sein mag. Alle Anstrengungen, welche die Gesellschaft machte, die schon zu Anfang 1645 nach dem Port de St. Paul übersiedelt, Ende des Jahres aber wieder nach dem Faubourg St Germain zurückgekehrt war, blieben erfolglos. Daß der Herzog von Orleans ihr schon in diesem Jahre seinen Schutz entzogen hatte, glaube ich nicht, gewiß aber hat er nichts mehr für sie gethan. Auch ist es immerhin möglich, daß er, dem zerrütteten Zustand gegenüber, in welchem sich dieselbe befand, ihr mit dieser Entziehung gedroht. Schon am 13. Aug. 1645 bestand die Truppe nur noch aus Germain Clérin, Joseph Béjart, dessen zwei Schwestern, Cathérine Bourgeois und dem inzwischen hinzugetretenen Germain Rabel. Gegen Ende des folgenden Jahres vermochte sie sich nicht länger in der Hauptstadt zu halten und entschloß sich zum Aufbruch in die Provinz.

Das Wanderleben Molière's bis zum Jahre 1658 ist durch die emsigen Bemühungen der Wissenschaft in neuerer Zeit etwas aufgehellt worden. Es ist hier aber nicht Raum darauf näher einzugehen. Die ersten Spuren, welche man davon aufgefunden, weisen auf Bordeaux, Nantes und Fontenay le Comte (1648), die nächsten Jahre auf Limoges, Angoulême, Agen und Toulouse hin. 1650 zeigt sich die Truppe auch in Narbonne, 1651 in Poitiers und gegen Ende 1652 in Lyon, wo Molière nach dem Zeugnisse von La Grange und Vinot im folgenden Jahre seinen Etourdi gespielt haben soll.*) Hier

*) In den Registern von La Grange ist dagegen 1655 als das Jahr be-

hatte die Truppe große Erfolge, welche inzwiſchen neben noch verſchiednen Andren Duparc und ſeine ſpätere Frau Delle Gorla, Dufresne, die De Brie's, Raguenou de l'Eſtang mit ſeiner Tochter und Melle de Vauſelle erworben hatte. Hier ſoll Armande Béjart als 10jähriges Kind in der Rolle einer Nereide unter dem Namen einer Delle Menou zum erſten Mal aufgetreten ſein. Auch lernte Molière hier Corneille kennen. Lotheiſſen iſt ſogar der Meinung, daß es die Eindrücke, die letzterer von dieſer Truppe empfangen, geweſen ſeien, welche denſelben wieder der Bühne zurückgewannen. Endlich trat aber hier auch noch Croiſy hinzu, nachdem er länger, doch vergeblich, mit der Molière'ſchen Truppe als Director einer eignen gekämpft. In das Jahr 1655 fällt die Begegnung mit dem Prinzen Conti, der eben Frieden mit Mazarin geſchloſſen hatte und zum Befehlshaber der Truppen in Rouſillon ernannt worden war. Er hatte ſein Standquartier zunächſt in La Grange genommen, wo ſeine Maitreſſe, Melle de Calvimont, zu ihrer Unterhaltung Schauſpieler zu ſehen verlangte. Die Molière'ſche Truppe muß damals ſchon einen gewiſſen Ruf beſeſſen haben, damit der Abbé Daniel de Cosnar gerade ſie zu dieſem Zwecke berufen konnte. Eine andere Truppe war ihr aber zuvor gekommen. Obſchon Melle Clavimont dieſe begünſtigte, gelang es Molière dennoch, die gefährliche Concurrenz zu beſiegen und ſich in der Gunſt ſeines früheren Schulkameraden feſtzuſetzen. Dieſes Verhältniß dehnte ſich bis in das Jahr 1656 aus, in welchem er auch ſein Luſtſpiel Le dépit amoureux zur erſtmaligen Aufführung brachte, dann aber nordwärts zog und nach beendetem Krieg ſich Paris langſam näherte. Der Carneval 1658 ſah ihn in Grenoble, etwas ſpäter war er in Rouen. Moland glaubt, daß er von hier ſeine Pariſer Freunde in Bewegung geſetzt habe, um in ſeinem Intereſſe in der Hauptſtadt zu wirken. So viel ſich aber erkennen läßt, iſt ihm auch jetzt wieder nur ſein alter Schützer Daniel de Cosnar, welcher inzwiſchen Biſchof von Valence und erſter Almoſenier von Monſieur, dem Herzog Philipp von Anjou geworden war, nützlich geweſen. Er empfahl ihn dem letzteren, einem verzogenen, unreifen, weibiſchen Bürſchchen von 18 Jahren, der ſich zur Abwechslung eine Truppe von Schauſpielern zu halten den Einfall hatte.

zeichnet, in welchem dieſes Luſtſpiel entſtanden ſein ſoll. Die Truppe war allerdings auch in dieſem Jahr wieder in Lyon.

Man hat die Wanderjahre Molière's seine Lehrzeit genannt und Moland behauptet, daß er dabei immer Paris als sein letztes Ziel im Auge behalten und Alles aufs Besonnenste vorbereitet habe, um nicht eher daselbst zu erscheinen, bis er seines Erfolges sicher sein konnte. Einer solchen Annahme widerspricht bei Molière's Genialität und der Energie seines Charakters allein schon die Länge der Lehrzeit, widerspricht die Zufälligkeit seines Engagements bei dem Prinzen Conti, welche für seine Pariser Carrière doch so entscheidend war, widersprechen endlich die von ihm zunächst in Paris verfolgten Ziele. Denn es ist zweifellos, daß Molière hier seinen Wirkungskreis nicht auf das Lustspiel einschränken wollte, sondern seinen Ehrgeiz vornehmlich darauf richtete, mit dem Hôtel de Bourgogne und dem Theater du Marais auch in der Tragödie zu wetteifern, auch als tragischer Dichter und Schauspieler Triumphe zu feiern. Wohl hatte er auf seiner 13jährigen Wanderschaft eine größere Zahl kleiner Nach- und Zwischenspiele, wie die erhalten gebliebenen: Le médecin volant und La jalousie du Barbouillé*), aber nur erst zwei eigentliche Lustspiele geschrieben. Wogegen man von mehreren Trauerspielen spricht, die er damals verfaßt haben soll. Wie hätte er auch wohl hoffen dürfen, ohne diese in Paris auskommen zu können, wo man während des Winters fast nur Tragödien spielte. War aber die Tragödie vornehmlich das Ziel, worauf er während seiner Wanderschaft unablässig hingearbeitet hatte, so würden diese langjährigen Vorbereitungen sich als ziemlich verfehlt herausgestellt haben, da er in Paris nur zu bald die Erfahrung machen sollte, daß sowohl sein schauspielerisches, wie sein dichterisches Talent fast ganz auf der Seite des Komischen lag; daß er den Franzosen zwar den großen komischen Stil, nicht aber einen neuen großen tragischen Stil zu schaffen vermochte; so daß es fast erlaubt ist, zu sagen, er habe sich hier, wenn auch gewiß nicht als komischen Dichter überhaupt, so doch als den großen komischen Dichter, der er thatsächlich war, erst selber entdeckt, wie ja ganz augenscheinlich sein schauspielerisches Talent sich früher entwickelt hat, als das dichterische.

Molière spielte am 24. Oct. 1658 vor den Majestäten und dem Hof; eine Vorstellung, welche über seine Anstellung bei dem Bruder

*) Gebrüder Parfait nennen noch Le docteur amoureux, den er auch in Paris spielte, sowie Les trois docteurs rivaux und Le maitre d'école.

des Königs entſcheiden ſollte. Er hatte jedoch keines ſeiner beiden Luſtſpiele dazu gewählt, ſondern eine Tragödie, den Nicomède, des erſten tragiſchen Dichters der Zeit. Erſt nach der Vorſtellung desſelben, ſuchte er um die Ehre nach, auch einen ſeiner kleinen dramatiſchen Scherze zur Aufführung bringen zu dürfen, die ſich in der Provinz eines gewiſſen Rufes zu erfreuen gehabt. Es war der Docteur amoureux, deſſen Darſtellung den König in dem Maße beluſtigte, daß Molière's Anſtellung noch am ſelben Abend entſchieden war. Die Truppe erhielt den Titel: Troupe de Monsieur le frère unique du Roi. Der Herzog ſicherte jedem der Schauſpieler eine jährliche Penſion von 300 Livres zu, die freilich, wie La Grange berichtet, nie ausgezahlt worden iſt. Nichts deſtoweniger waren der Schutz und die Autorität, welche dieſe Ernennung und Stellung Molière gewährte, von großer Bedeutung

Die erſten Erfolge, welche derſelbe auf dem ihm angewieſenen Theater im Hôtel de Bourbon errang, hatte er ebenfalls wieder dem Luſtſpiel, dem Etourdi und dem Depit amoureux, nicht aber der Tragödie zu verdanken.

Dem Etourdi*) liegt Barbieri's Inavertito ovvero Scapino disturbato a Mezzetino travagliato zu Grunde, der urſprünglich all'improvvisso geſpielt, ſpäter aber vom Verfaſſer deſſelben ſceniſch ausgeführt und hiernach (1629) in Venedig gedruckt worden war. Aus ihm hat wahrſcheinlich auch Quinault zu ſeinem Amant indiscret geſchöpft, daher die überraſchende Aehnlichkeit der beiden faſt gleichzeitig und doch wohl unabhängig von einander erſcheinenden Stücke. Auch ſoll Molière noch außerdem einige Züge Luigi Groto's Emilia, ſowie der Angelica des Fabrizio de Fornaris entlehnt haben, verſchiedener Reminiſcenzen an Terenz und Plautus im Dialog nicht zu gedenken. Man wird in dem Nachſpüren der Aehnlichkeiten indeß nicht zu weit gehen dürfen. Oder warum könnten zwei Dichter nicht unabhängig von einander ähnliche Charaktere in ähnliche Situationen gebracht, warum nicht in ähnlichen Situationen für ähnliche Charaktere ähnliche Gedanken gehabt haben? Die Benutznng Barbieri's iſt aber nicht zu bezweifeln. Wie ſehr auch Molière im Ganzen ſein Vorbild übertroffen haben mag, ſo iſt doch zu bedauern, daß er die

*) Der erſte Druck iſt vom Jahre 1663.

treffliche Auflöſung des Italieners nicht beibehielt. Bekanntlich beruhen die Verwicklungen des Stücks auf der Unbedachtſamkeit, mit welcher der Herr hier immer wieder die in ſeinem Intereſſe vom Diener in's Spiel geſetzten Liſten kreuzt. Barbieri läßt ſeinen Bruder Ungeſchick zuletzt ſo an ſich ſelber verzweifeln, daß er gerade in dem Momente, da alles auf ſeine Gegenwart ankommt, davon läuft, um das Gelingen der Liſt ſeines Dieners nicht wieder auf's Spiel zu ſetzen, daher ihn dieſer verfolgen, einfangen und auf ſeinen Schultern gewaltſam ſeinem Glücke zutragen muß. Bei Molière dagegen wird der glückliche Ausgang nur durch einen äußeren Zufall herbeigeführt.

Auch Le dépit amoureux iſt einem italieniſchen Stücke, Niccolo Secchi's Interesse, nachgebildet.*) Ein junges Mädchen, welches als Knabe aufgezogen worden, entdeckt ſein Geſchlecht und faßt, ohne die Maske noch abgeworfen zu haben, eine lebhafte Neigung zu einem jungen Manne, welcher um die Schweſter des Mädchens wirbt, von der er jedoch abgewieſen worden, weil ſie bereits einen anderen liebt. Das Mädchen verabredet nun unter dem Namen der Schweſter ein nächtliches Rendezvous mit dem Geliebten, zu dem es natürlich in Frauenkleidern erſcheint und in der Dunkelheit die Rolle der Schweſter ſpielt, der Sicherheit wegen aber die Verabredung trifft, ſich hiervon bei Tage nichts merken zu laſſen, ſondern das Spiel mit dem zweiten Liebhaber ſcheinbar noch fortzuſetzen, damit das Verhältniß nicht offenkundig werde. Die Künſtlichkeit und das Unhaltbare dieſer Vorausſetzung liegt auf der Hand. Die geiſtvolle Leichtigkeit der Molière'ſchen Behandlung hilft aber um ſo eher darüber hinweg, als ſein Stück in Bezug auf dieſes Verhältniß nur auf amüſante Unterhaltung gerichtet erſcheint. Auch fehlt es ſchon dem Secco'ſchen Vorbild nicht an geſunder und treffender Lebensbeobachtung, die zuweilen faſt wörtlich in das Molière'ſche Luſtſpiel übergegangen, aber von dieſem noch außerordentlich bereichert worden iſt. Letzteres zeichnet ſich nicht nur durch eine ungleich feinere Durchbildung des Stoffes, ſondern auch durch die reizvolle Ausführung des zweiten der vorliegenden Liebesverhältniſſe aus, welches von Secco ganz fallen gelaſſen worden iſt. Dieſer Theil des Stückes iſt es denn auch, auf den ſich der Titel desſelben hauptſächlich bezieht und auf den der

*) Der erſte Druck iſt vom Jahre 1663.

Ruf desſelben vorzugsweiſe beruht. Ja, die heutige franzöſiſche Bühne, welche Anſtoß an der Darſtellung des Ganzen nimmt, bringt überhaupt nur ihn noch zur Aufführung. Hier zeigt ſich Molière bereits als Meiſter in der Kunſt der Charakterzeichnung, hier entfaltet er ſchon ſeine tiefe Kenntniß des menſchlichen Herzens. Möglich, daß ihm die Liebe dabei ſelbſt die Hand geführt hat. Will man darin doch einen Reflex des Verhältniſſes ſehen, in dem er damals zur ſchönen Duparc geſtanden haben ſoll. Doch iſt auch für dieſen Theil der Dichtung nach dramatiſchen Vorbildern geſucht worden, wofür man auf einen italieniſchen Canevas Gli sdegni amorosi, ſowie auf Lope de Vega's El perro del ortolano hinzuweiſen pflegt. Der Reiz und die Bedeutung dieſer Scenen liegt aber ſowohl in der Erfindung der Situationen, wie in der Entwicklung der Charaktere und in der Ausführung des Dialogs, welche ſicher Molière's Eigenthum ſind.

Noch in demſelben Jahre (18. November 1659) trat er mit einem kleinen Nachſpiele hervor, mit welchem er eine neue Bahn, die der ſatiriſchen Sittenkomödie, einſchlug. Nichts mußte den für Wahrheit und Natürlichkeit eintretenden Dichter zugleich peinlicher und lächerlicher berühren, als der geſchraubte pretiöſe, verlogene und unnatürliche Ton, welcher die höheren Kreiſe ſeiner Vaterſtadt damals beherrſchte, das geſellſchaftliche und das Familienleben derſelben zu vergiften drohte, das äſthetiſche Urtheil fälſchte und auch auf der Bühne ſchon Platz gegriffen hatte. So berechtigt anfangs das vom Hôtel de Rambouillet ausgehende Streben geweſen war, die Empfindung, die Sprache, die geſellſchaftlichen Umgangsformen, beſonders in dem Verkehr der beiden Geſchlechter, zu läutern, zu veredeln und zu heben, ſo hatte es doch ſehr bald eine ſo excluſive und einſeitige Richtung eingeſchlagen, daß es nothwendig zu Verirrungen führen mußte. Das Gewählte war in das Wähleriſche, Geſuchte, Bizarre ausgeartet. Mit dem Gewöhnlichen, über das man ſich zu erheben beabſichtigte, hatte man auch das Einfache, Gerade, Wahre, Natürliche aufgegeben. Man war gekünſtelt geworden, weitſchweifig, geſpreizt, dunkel und unverſtändlich. Und da man, je mehr dieſer Ton in die Mode kam, das Gewicht auch um ſo mehr auf das Aeußerliche und Nebenſächliche legte, ſo gerieth man ſogar ins Geſchmackloſe und Fratzenhafte. Kein Zweifel, daß Molière hiervon perſönlich berührt worden war, daß dieſer pretiöſe Geiſt mit Geringſchätzung auf ſeine Leiſtungen herab-

ſehen mochte, daß er in ihm ein Hinderniß für die freie Entfaltung ſeines Talents, ſowie überhaupt für die gedeihliche Entwicklung ſeiner Kunſt erblickte. Auch war er nicht der Erſte, welcher das Verderbliche und Lächerliche dieſes Gebahrens empfand, nicht der Erſte der es verſpottete und auf die Bühne brachte. Schon Sorel hatte eine Satire dagegen in ſeinem Berger extravagant, der Abbé de Pure in ſeiner Précieuse ou le mystère des ruelles, geſchrieben, ja der letztere hatte den Italienern ſogar einen Canevas L'académie des femmes geliefert, um jene Manie von der Bühne herab verſpotten zu laſſen. Daſſelbe war von Desmareſt in ſeinen Visionnaires; von St. Evremond in ſeinen Académiciens geſchehen. De Viſé glaubt, daß Molière in ſeinen Précieuses ridicules ſich an den Canevas des Abbé de Pure ſogar angelehnt habe. Eine gewiſſe Aehnlichkeit hat auch die Handlung derſelben, welche noch überdies auf Chappuzeau's: Le cercle des femmes ou le secret nuptial, entretiens comiques (wahrſcheinlich 1656 erſchienen) hinweiſen dürfte. Doch liegt die Bedeutung derſelben nicht in der Handlung, deren Erfindung höchſt unbedeutend iſt, ſondern in der ausgezeichneten Sittenſchilderung, in der frappanten Charakteriſtik und in der geiſtvollen und dabei ganz charakteriſtiſchen Natürlichkeit des Dialogs, welcher diesmal in einer muſterhaften Proſa behandelt iſt. Beſonders treten dieſe Eigenſchaften in dem größeren erſten Theile des Stückes hervor. Selbſt in der Charge des Mascarillo läßt ſich hier nirgends Natur- und Lebenswahrheit vermiſſen. Von dem Auftreten Jodelets an beginnt aber der Ton zu ſinken. Bemerkenswerth iſt, daß Molière ſchon in dieſem Stück (X. Sc.) die Schauſpieler des Hôtel de Bourgogne verſpottet. Auf die Frage, welcher Truppe Mascarillo ſein neues Luſtſpiel zur Aufführung anzuvertrauen beabſichtige, antwortet dieſer: „Belle demande! Aux grands comédiens. Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses, les autres sont des ignorants, qui recitent comme l'on parle; ils ne savent pas faire ronfler les vers et s'arrêter au bel endroit et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête et ne nous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha.“ Auch die Art wie damals im Theater der Beifall künſtlich gemacht wurde, findet ſich hier ſatiriſch beleuchtet.

Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Die unmittelbare Beziehung zum Leben, verbunden mit der ächt künſtleriſchen Behand-

lung weckte und befriedigte ein ganz neues Intereſſe. Dies wurde noch durch ein Verbot geſteigert, welches die mächtige Partei der Pretiöſen, die ja ſelbſt in der Academie vertreten war, wenn ſchon nur vorübergehend, ausgewirkt hatte. Der Sieg machte Molière aber nicht übermüthig. In einer witzigen Vorrede zu der ſchon im Januar des nächſten Jahres erſchienenen Ausgabe führt er einlenkend aus: „daß die ächten Pretiöſen Unrecht haben würden, ſich getroffen zu fühlen, wenn man die falſchen, welche ſie ſo übel nachahmten, lächerlich mache.“ Auch ließ er von Gilbert ein Stück: La vraie et la fausse précieuse verfaſſen, welches dieſen Unterſchied präciſirte und welches er aufführen ließ. Ich glaube daher auch nicht, daß der pretiöſe Ton damals ſo ſchnell verſchwunden iſt, wie man gewöhnlich annimmt, wenngleich die wildeſten Auswüchſe deſſelben ſicher zurücktraten. Eine Neigung zum Pretiöſen liegt überhaupt in der Natur des franzöſiſchen Geiſtes. Sie zeigt ſich in dem Gewicht, welches derſelbe auf die Form legt, ſowie in dem vorherrſchenden Beſtreben, möglichſt diſtinguirt und geiſtreich erſcheinen zu wollen. Nicht nur eine Menge der Ausdrücke aus dem grand dictionnaire des précieuses von Somaize, ſondern ſelbſt ſolche, die Molière damals noch lächerlich machen konnte, haben allmählich Aufnahme in die franzöſiſche Sprache gefunden und gelten heute für gut und gewählt.

Molière vermied es zunächſt ſeine Angriffe auf die Geſellſchaft weiter fortzuſetzen. Er lenkte vielmehr wieder in die Bahn des italieniſchen Imbroglio zurück und ſchrieb nach einem Canevas: Il ritratto ovvero Arlechino cornuto per opinione (über welchen das Nähere bei Moland) ſeinen Sganarelle ou le cocu imaginaire, welcher am 28. Mai 1660 mit ungeheurem Erfolg zu erſter Aufführung kam. Er gehört in ſeiner Art zu den abgerundetſten Stücken. Auch iſt der alte Gegenſtand darin feiner, als von all ſeinen Vorgängern behandelt. Gleichwohl halte ich ihn für überſchätzt. Ein Beweis für den Enthuſiasmus, den er erregte, iſt die Thatſache, daß einer der Verehrer desſelben ihn aus dem Gedächtniſſe niederſchrieb und ſo drucken ließ (1660) und Molière, welcher dagegen zwar einſchritt, ſich damit begnügte, die Ausgabe nun als von ſich ausgehend bezeichnen zu laſſen. In der That ſind die Abweichungen der 1665 von ihm ſelbſt veranſtalteten Ausgabe verhältnißmäßig nur unbedeutend.*)

*) Als Curioſum mag hier erwähnt werden, daß Scarron in ſeinem, bald

Das Jahr 1660 brachte zwei Ereigniſſe, welche für die weitere Entwicklung der Molière'ſchen Unternehmung nicht ohne Bedeutung waren. Ludwig's XIV. Vermählung mit der ſpaniſchen Maria Thereſia und die Verdrängung der Molière'ſchen Truppe aus dem Theater du petit Bourbon. Die junge Königin brachte nämlich aus Spanien eine Schauſpielertruppe mit, welche ſchon vor dem feierlichen Einzuge der erſteren (26. Aug.) ihre Vorſtellungen im Hôtel de Bourgogne eröffnete. Der ſpaniſche Einfluß, welcher nie aufgehört hatte, erhielt hierdurch einen neuen Schwung und wenn auch die Darſtellungen dieſer Geſellſchaft nur geringen Zulauf fanden, ſo übten ſie doch auf die Kenner einen großen Eindruck beſonders dadurch aus, daß ſie die literariſchen Kreiſe der Hauptſtadt mit vielen Stücken bekannt machten, die ihnen bisher noch fremd geblieben waren. Die Ausweiſung der Molière'ſchen Truppe, obſchon ſie zunächſt als ſchwere Calamität empfunden wurde, erwies ſich, wie bereits angedeutet derſelben nur günſtig. Das Palais royal eröffnete ihr einen erweiterten, zweckmäßigeren und glänzenderen Schauplatz. Die erſte Novität, die Molière hier brachte, war das heroiſche Luſtſpiel Don Garcie de Navarre ou le prince jaloux, welches am 4. Februar 1661 zum erſten Male gegeben wurde, aber nur eine kühle Aufnahme fand.*)

Es waren ohne Zweifel verſchiedene Einflüſſe, welche den Dichter zu dieſer Wahl beſtimmt hatten. Zunächſt der Erfolg ſeines Cocu imaginaire, da auch hier wieder die grundloſe Eiferſucht, nur in einer edleren und vertiefteren Weiſe zum Gegenſtand gemacht worden iſt, dann der Ehrgeiz, ſeinen Gegnern zu zeigen, daß er auch des höheren heroiſchen Tones mächtig ſei und endlich der ſpaniſche Einfluß. Doch iſt der Stoff, obwohl ſpaniſchen Urſprungs, von ihm keineswegs unmittelbar dem ſpaniſchen Muſter, ſondern dem dieſem nachgebildeten italieniſchen Drama: Le gelosie fortunate del principe Rodrigo des Giacinto Andrea Cicognini entnommen, mit dem, bis auf wenige Abweichungen, der Gang der Handlung, ja ſelbſt einzelne Stellen des Dialogs übereinſtimmen.**)

---

nach Erſcheinen des Sganarelle, verfaßten Testament en vers etc., Molière dafür le cocuage vermachte, obſchon dieſer damals noch nicht verheirathet war.

*) Der erſte Druck iſt vom Jahre 1682. (Ausgabe von La Grange.)

**) Dieſes Stück iſt von mir bei Beſprechung Cicognini's übergangen wor-

Es ist, als ob Molière in diesem Stücke mit Corneille auf dem diesem letzteren eigensten Gebiete habe wetteifern, als ob er noch überdies habe beweisen wollen, daß er, sobald er dies nur beabsichtige, der Sprache der vraies précieuses ebenfalls mächtig sei. Sowohl die Empfindung, wie der sprachliche Ausdruck, ist nicht frei von Erkünsteltem. Doch hat vielleicht mehr, als alles andere zu der kalten Aufnahme dieser Dichtung der Umstand beigetragen, daß man gerade von ihm etwas ganz anderes, sowohl als Dichter wie als Darsteller, erwartet hatte. Molière muß das Stück auch selbst völlig aufgegeben haben, da er keinen Druck desselben veranstaltet und einzelne Stellen und Scenen in seine späteren Lustspiele (Misanthrope, Tartuffe, Femmes savantes) aufgenomen hat.

Dieser gewiß nicht geahnte Mißerfolg mußte ihn aber zu neuen Anstrengungen auffordern. Die Frucht derselben waren zwei größere Lustspiele, in welchen ebenfalls wieder die thörichte, wenn auch nicht grundlose Eifersucht die Hauptscene bildet. Das dreiactige Lustspiel L'école des maris, welches am 24. Juni 1661 in Scene ging[1]), lehnte sich an die Adelphi des Terenz an. Es ist wie diese gegen die falsche Erziehung der Kinder, doch hier nur der Mädchen, gerichtet und mit jenem Eifersuchtsmotive verbunden. Die Intrigue des Stückes ist dagegen, sei es der dritten Novelle des Boccaccio'schen Decamerone, sei es dem ihr nachgebildeten Lustspiele La discreta enamorada des Lope de Vega entnommen, welches letztere schon Dorimon (vom Theater de Mademoiselle) zu seiner femme industrieuse, einer sehr unbedeutenden Arbeit, zum Vorbilde nahm. „Dieses Lustspiel — sagt Moland von l'école des maris — eröffnet eine neue Epoche des Dichters, welche den großen Unterschied deutlich macht, welcher, nach Nisard, zwischen Situationen, die blos durch Intriguen künstlich herbeigeführt werden, und solchen, die sich naturgemäß aus den Charakteren entwickeln, besteht. Der Sieg, welchen die Wahrheit und das Leben auf der Bühne durch sie errungen; kündigt sich hier bereits an." Auch weist Moland auf die Bedeutung des Titels hin, in welchem das Wort „Schule" zum ersten Male gebraucht erscheine und die Absicht

---

den, da mir weder die von Moland angegebene Ausgabe desselben von Perugio 1654, noch die von Bologna 1666 zugänglich war.

*) Der erste Druck ist von 1661.

ausdrücke, die Menſchen, indem er vergnügt, zu belehren und einen Einfluß auf die Sitten der Zeit auszuüben." Hält aber das Stück wohl Alles, was es in dieſer Beziehung durch den Titel verſpricht? Giebt es in ihm doch gar keinen Ehemann und Sganarelle und Ariſte, die dies zwar zu werden beabſichtigen, leiten den Einfluß, den ſie auf ihre vermeintlichen Zukünftigen ausüben, aus einem ganz andern Rechte als dem des Gatten oder Geliebten, nämlich aus dem des Vormundes ab.

Ihre Lage iſt alſo ebenſo wenig die eines Ehemannes, wie die der Mädchen die einer Frau, ſie iſt überhaupt eine ganz exceptionelle. Für das Lope'ſche Stück würde der Molière'ſche Titel ungleich beſſer gepaßt haben, da bei ihm das Verhältniß, welches ſich hier nur zwiſchen Mündel und Vormund abſpielt, wirklich zwiſchen Gattin und Ehemann obwaltet. Molière veränderte es, theils um Iſabelle und Valère in eine edlere, reinere Sphäre zu heben, theils um ſich in Sganarelle eine ſeinem Talente entſprechende Rolle zu ſchreiben. Das Verhältniß zwiſchen den beiden erſteren hat aber hierdurch gegen Boccaccio an poetiſchem Reiz, gegen Lope de Vega an komiſcher Kraft verloren. Dafür iſt die Auflöſung bei Molière wieder ungleich witziger, dramatiſch belebter und wirkungsvoller. Auch die von Molière feſtgehaltene Einheit des Ortes hat dem Stück noch Abbruch gethan. Die Situationen zeigen hierdurch in den erſten zwei Acten zu wenig Abwechslung. Sie ſind überhaupt nur möglich, weil Iſabelle trotz der angeblichen Abſperrung und Ueberwachung zu jeder Zeit, ſelbſt in der Dunkelheit, frei auf der Straße herumlaufen kann. Auch hat Molière keineswegs die letzten Conſequenzen aus dem Erziehungsſyſteme der klöſterlichen Strenge gezogen. Dagegen hat er eine Nachgiebigkeit in der Erziehung empfohlen, welche in ſolchem Uebermaß nicht ſelten noch weit ſchlimmere Früchte tragen würde, und den Unterſchied der Jahre in der Ehe in einer ſo auffälligen Weiſe befürwortet, daß man es auf ſeine Bewerbung um die Hand der ſchönen, 20jährigen Armande bezogen hat, welche damals im Gange war. Dieſe Beziehung hat aber wenig Wahrſcheinliches. Ein Mann wie Molière, kaum 40 Jahre alt, in der Fülle ſeiner Kraft und ſeines Ruhms ſtehend, hatte ohne Zweifel ein zu großes Selbſtgefühl, um den Abſtand der Jahre als etwas Bedenkliches fühlen zu können und ſich das Vermögen nicht zutrauen zu ſollen, ein junges Weib zu beglücken. Ja, falls er ſolche Be-

denken wirklich gehegt hätte, wie unvorsichtig und thöricht wäre es dann gewesen, sie der Geliebten in so übertreibender Weise auf offener Scene zur Schau zu stellen. Bei einer Ausführung wie sie die Molière'sche Truppe zu geben im Stande war, konnte das Stück der Erfolgs um so sicherer sein, als seinen Mängeln ungleich größere Vorzüge gegenüberstanden und es jedenfalls eine wunde Stelle im Familienleben des französischen Volkes berührte, welche noch heute nicht völlig geschlossen ist.

Auch dem im folgenden Jahre (26. Dec.) hervortretenden Seitenstück L'école des femmes*) ist ein Theil der eben ausgesprochenen Einwürfe zu machen. Moland meint, es hätte richtiger den Titel L'école des maris, seconde partie, erhalten sollen. Doch handelt es sich hier ebensowenig um Verhältnisse zwischen Gattin und Gatten. Auch hier ist Arnolphe, wenn nicht der Vormund, so doch der Pflegevater eines jungen Mädchens, welches er sich erst zur Gattin zu erziehen beabsichtigt. Nur als dieser übt er eine Macht auf sie aus. Der Fall ist also noch exceptioneller. Wenn der Dichter dort das Verwerfliche und Thörichte der egoistischen Strenge darlegen wollte, so war er dies hier in Bezug auf die die geistige Entwicklung niederhaltende weibliche Erziehung zu thun bemüht. Durch lebensvolle Vertiefung glücklicher Gegensätze ist dieses Stück dem vorigen aber weit überlegen. Die Gestalten heben sich in charaktervoller Lebendigkeit auf das wirksamste von einander ab. Ich zähle es daher, wie schon Schlegel, zu den vorzüglichsten Arbeiten des Dichters. Arnolphe würde noch gewonnen haben, wenn Molière ihm nicht zu Gunsten des Bühneneffects und der leichteren Führung der Intrigue wieder eine Leichtgläubigkeit verliehen hätte, die mit seiner gewitzigten Lebenserfahrung sich nicht recht verträgt.

Bei diesem Stück haben die französischen Beurtheiler eine Menge Beziehungen zu Werken anderer Dichter, wie Rabelais, Rojas, Machiavell, Régnier ausfindig gemacht, die sie dann benutzen um des Dichters Belesenheit und seine Kunst in der freien und schöpferischen Bearbeitung fremder Züge und Motive ins hellste Licht zu setzen. Doch liegt ihm wohl nur mit Sicherheit Scarron's La précaution inutile zu Grunde, die Darimon schon ein Jahr früher zu seinem ein-

*) Der erste Druck ist von 1663.

actigen Luſtſpiele L'école des cocus ou la précaution benützt hatte. Noch weniger bin ich geneigt in dieſem Stücke Beziehungen auf des Dichters eheliches Leben zu ſehen.

Zwiſchen dieſen beiden Luſtſpielen liegt das kleine Nachſpiel Les fâcheux, welches der Dichter ſehr raſch im Auftrage Fouquet's geſchrieben, und in welchem, wenn es auch durch Desmaret's Visionnaires oder durch den italieniſchen Canevas: Le case svaliggiate ovvero gli interrompimenti di Pantolone angeregt worden ſein ſollte, doch das erſte franzöſiſche Muſter einer Art von Stücken iſt, welche die Franzoſen pièces à tiroir genannt haben, und die aus lauter einzelnen aneinander gereihten Scenen beſtehen, hier durch nichts weiter zuſammengehalten, als den gemeinſamen Charakter der darin vorgeführten Perſonen.

Doch auch die Heirath Molières fällt noch in dieſe Zeit. Obſchon faſt alles, was über dieſelbe geſagt worden iſt, aus den unſicherſten und verdächtigſten Quellen ſtammt, ſo wird doch auch hier die Berührung dieſes Ereigniſſes nicht ganz zu umgehen ſein. Die hauptſächlichſte Quelle für Molière's Liebesverhältniſſe iſt ein 1688 in Holland erſchienenes, gegen die Wittwe Molière's gerichtetes Pamphlet in biographiſcher Form: La fameuse comédienne ou histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière. Kaum minder bedenklich aber iſt es Aufſchluß darüber in den Zeitungen, Epigrammen, Vorreden, Theaterſtücken der Zeit oder in einzelnen Stellen der Dramen des Dichters zu ſuchen. Die wichtigſte der über die Heirath Molière's in Umlauf gebrachten Behauptungen iſt die Verläumdung, daß Armande Béjart eine Tochter der Madeleine Béjart und Molière's ſelber geweſen ſei. Le Boulanger de Chaluſſay hat ſich nicht entblödet dieſer Verläumdung in ſeinem Elemir offenen Ausdruck zu geben. Montfleury, der Aeltere, hat in ſeinem Haß gegen Molière, ſogar eine an den König gerichtete Anklage darauf gegründet und ſelbſt in einem Memoire Guichard's gegen Lully klingt ſie 1676 noch nach. Und doch hat dieſe Verläumdung in jener Zeit, ſo viel wir wiſſen, keine öffentliche Widerlegung gefunden. Grimareſt, der Biograph des Dichters ſtellt ſie (1705) zwar in ſofern in Abrede, als er Armande Béjart für die Tochter der Madeleine und des Grafen von Modène erklärt, ohne damit die Wahrheit doch irgend zu treffen. Auch fügt er hinzu, daß Madeleine, die noch immer gehofft, ſelber Frau Mo-

lière zu werden, ſich der Heirath Armande's mit allen Kräften widerſetzt habe, ſo daß dieſe ſich eines Tages in Molière's Zimmer geflüchtet und ihm erklärt hätte, dasſelbe nicht eher wieder verlaſſen zu wollen, bis er ihr ein feſtes Eheverſprechen gemacht. Wogegen in La fameuse comédienne Madeleine die Heirath ihrer vermeintlichen Tochter mit Molière begünſtigt und gefordert haben ſoll.

Alle dieſe Inſinuationen wurden durch den von Beffara in den Regiſtern der Kirchenbücher von St. Germain Auxerrais aufgefundenen Eintrag widerlegt, nach welchem Molière am 20. Februar 1662 mit Armande Béjart, der Tochter Joſeph Béjart's und der Marie Hervé, als des letzteren Gattin, getraut wurde, was unterſchriftlich durch Molière's Vater, durch Armande's Geſchwiſter, Madeleine und Louis, und Molière's Schwager, André Boudet, bezeugt iſt. Dieſes Document wurde dann noch durch den von Soulié ans Licht gezogenen Heirathsvertrag Molières mit Armande Béjart beſtätigt.

Ein lange feſtgehaltenes Vorurtheil wird aber ſo leicht nicht beſeitigt. Es wird immer Einzelne geben, welche mit Begier jeden Anhalt ergreifen, um es aufs Neue begründen zu können. Dieſen Anhalt bot erſtens das Alter von Marie Hervé, Wittwe des Joſeph Béjart, welche nach neueren Erhebungen älter als man bisher angenommen, nämlich ſchon 50 Jahre alt bei der Geburt Armande's (1643) geweſen ſein ſoll, ſowie eine am 10. März und 10. Juni 1643 von Marie Hervé ausgeſtellte Erbſchaftsentſagungsurkunde, welche eine falſche Angabe des Alters Joſephs und Madeleine Béjarts zu enthalten ſcheint, aus der man auf die Fälſchung jener beiden von Beffara und Soulie ans Licht gezogenen Documente geſchloſſen, was noch dadurch verſtärkt wird, daß Marie Hervé, ihrer vermeintlichen Tochter Armande eine Mitgift von 10,000 Livres, verſchrieb, die ſie, wie Einige meinen, damals gar nicht beſitzen konnte, ihrer Tochter Geneviève dagegen keinerlei Mitgift gab; Madeleine ihre vermeintliche Schweſter Armande aber zur Univerſalerbin einſetzte, was alles darauf hinweiſen ſoll, daß Armande nicht die Tochter der Marie Hervé, ſondern der Madeleine Béjart ſei und die entgegengeſetzte Angabe in den von Beffara und Soulié entdeckten Documenten auf Unterſchiebung beruhe. — Obſchon ich dieſe Schlußfolge keineswegs für ſo bindend halte als neuerdings Jules Loiſeleur (a. o. a. O.) und nach ihm Lotheiſſen (in ſeinem Molière), ſo iſt hier doch um ſo weniger Raum, auf dieſe Frage näher einzugehen, als

beide Schriftſteller andrerſeits der Anſchuldigung, daß Armande zugleich Molière's Tochter geweſen ſei, entſchieden entgegentreten, freilich aus keinem anderen Grunde, als weil ſie den großen Dichter des Verbrechens der Blutſchande nicht für fähig erachten, denn nach ihren Darſtellungen, die es wahrſcheinlich zu machen ſuchen, daß Molière aus Liebe zu Madeleine zur Bühne ging und mit ihr im zweiten Drittel des Jahres 1642 in Narbonne zuſammengetroffen und in ein näheres Verhältniß getreten ſei, würde im Uebrigen dem Verdachte, daß er der Vater der, nach ihnen, im Monat Januar oder Februar von Madeleine geborenen Armande ſei, nur neuer Spielraum gegeben werden. Ich habe jedoch die Unwahrſcheinlichkeit dieſes Zuſammentreffens und eines ſo frühen Verhältniſſes zwiſchen Molière und Madeleine oben ſchon nachgewieſen.

Es iſt wohl möglich, ſelbſt wahrſcheinlich, daß Molière vor der Zeit ſeiner Verheirathung zärtliche Verhältniſſe zu Madeleine und zu Delle De Brie unterhielt, ein feſter Anhalt dafür liegt aber keineswegs vor. Alle darüber vorhandenen Nachrichten kommen aus unſicherer Quelle. Nur ein Brief Chapelle's an Molière, welcher wie Loiſeleur dargethan, aus dem Jahre 1659 ſtammt, alſo lange vor der Verheirathung Molières geſchrieben iſt, enthält eine Stelle, welche von dem weiblichen Einfluß handelt, unter dem er damals geſtanden und gelitten haben muß. Es iſt hier von drei Frauen die Rede und Moland glaubt darunter Madeleine, Delle De Brie und Delle Du Parc verſtehen zu dürfen. Eine andere Stelle des Briefs nimmt aber noch auf eine gewiſſe Delle Menou Bezug, welche man für identiſch mit Armande hält, die damals 16 Jahre zählte. Die Conflicte, um die es ſich dort aber handelt, beziehen ſich nur auf die Schwierigkeit der Rollenbeſetzung, womit es ohne Zweifel zuſammenhing, daß Melle Du Parc noch in demſelben Jahre die Molière'ſche Truppe zeitweilig verließ. Molière ſelbſt muß dagegen nach dieſem Briefe ſchon damals in einem zärtlichen Verhältniß zu Armande geſtanden haben, von welcher Chapelle ein anmuthiges Bild entwirft.

Dies alles wird uns vorſichtig in der Aufnahme der über das eheliche Verhältniß Molière's, über den Leichtſinn und die Herzloſigkeit Armande's, über die Eiferſucht und die Liebesqual ihres Gatten auf uns gekommenen Ueberlieferungen machen müſſen. So viel ſich überſehen läßt, haben ſie faſt ſämmtlich ihren Urſprung in

dem obengenannten Romane, der Grimarest'schen Lebensgeschichte Molière's und in gehässigen oder spöttischen Anmerkungen und Anspielungen der Zeitschriftsteller. Zuverlässige Nachrichten besitzen wir auch hierüber nicht. Und da wir nicht einmal einer Widerlegung der infamirenden und gewiß vollkommen nichtigen Beschuldigung bewußter Blutschande zu begegnen hatten, so wird uns auch hier der Mangel von Widerlegungen nicht wohl als vollgültiger Beweis des Zugeständnisses erscheinen dürfen. — Madeleine starb am 19. Februar 1672, wie es in La fameuse comédienne heißt, aus Gram über die schlechten Verhältnisse in Molières Hause. Gleichwohl hat sie Armande zur Universalerbin ihres Vermögens eingesetzt. Auch ist bemerkenswerth, daß jener Roman bald Armande, bald Molière der ehelichen Untreue beschuldigt, letzteren überhaupt in fast noch verwerflicheren Beziehungen darstellt. Gegen das Verhältniß, welches Armande mit dem jungen Schauspieler Baron unterhalten haben soll, sprechen die Thatsachen, da Baron nach Molière's Tode die Molière'sche Truppe mit La Thorillière, verließ, wahrscheinlich weil er schon damals ein Verhältniß mit dessen Tochter hatte, die er bald darauf heirathete. Dagegen ist es gewiß, daß Molière die letzte Zeit vor seinem Tode in völligem Frieden mit Armande gelebt. Boileau schildert den Schmerz derselben mit lebhaften Farben. Als man ihrem Gatten die Beerdigung verweigerte, soll sie in der Stadt herumgelaufen sein und darüber geklagt haben, daß man demjenigen das Grab verweigere, dem man doch Altäre errichten sollte. Dies widerspricht dem Urtheile Moland's, der von ihr sagt: „Sie scheint nie die Größe des Mannes erkannt zu haben, mit dem sie das Schicksal verbunden hatte." Auch hat die Schmähsucht der Zeit von hier an nur noch wenig an ihr auszusetzen gewußt, woraus sich ergiebt, daß es hauptsächlich Molière gewesen ist, den man in ihr anzugreifen suchte. Man weiß jetzt fast nichts mehr von ihrer Koketterie, ihren erwerbsmäßigen Buhlschaften zu berichten. Im Jahre 1677 verheirathete sie sich zum zweiten Male mit dem als Schauspieler unbedeutenden Guérin Estriché, welcher erst nach dem Tode Molière's, bei der von Ludwig XIV. anbefohlenen Auflösung des Theaters du Marais, zu dem Theater Guénégaud übertreten war. Ihr ferneres Leben bot den Zeitgenossen aber gar keinen Grund mehr zur Klage, da es vielmehr als ein musterhaftes gerühmt wird. Als Schauspielerin glänzte sie noch längere Zeit durch die Grazie ihres Talents, besonders in den Rollen, die Molière für sie geschrieben.

Erſt 1694 verließ ſie die Bühne und ſtarb 1700. Ihr Bild ſoll in demjenigen zu finden ſein, welches Molière in ſeinem Bourgeois Gentilhomme von Lucille entworfen, wonach ſie mehr pikant und anziehend, als ſchön geweſen ſein müßte.

Molière's Ecole des femmes erregte einen Sturm des Beifalls und des Mißfallens zugleich. Hof und Stadt — heißt es bei Moland — zerfielen in zwei feindliche Lager darüber. Faſt Alles nahm für oder wider Partei. Ludwig XIV. und Boileau ſtanden auf Seite des Dichters. Die Gegner fanden darin den Anſtand, die Sittſamkeit und die Frömmigkeit aufs Gröbſte beleidigt. Aber die es am lauteſten ſchmähten, ergötzten ſich vielleicht heimlich am meiſten daran. Molière beantwortete dieſe Angriffe, an denen der Neid keinen geringen Antheil gehabt haben wird, mit einer dramatiſchen Cauſerie, in welcher er ſeine Gegner in genialer Weiſe verſpottet.

La critique de l'école des femmes, ein Meiſterſtück ſeiner Gattung, blieb ein unerreichtes Muſter für eine Menge von Nachahmungen. Sie wurde am 1. Juni 1663 zum erſten Male mit ſo großem Erfolge gegeben, daß ſie bis 12. Auguſt 32 Mal wiederholt werden mußte. Der Dichter benützte auf dieſe Art das, was ihn doch gerade herabſetzen ſollte, zu neuen Triumphen, von denen ſeine Feinde und Neider die Koſten zu tragen hatten. Die Berufung auf den Beifall des Publikums, welche Molière derjenigen auf Ariſtoteles und Horaz darin entgegenſtellt, indem er Dorante ſagen läßt: „Je voudrais bien savoir, si la grande règle n'est pas de plaire! Moquons nous donc de cette chicance où ils veulent assujetir le goût public et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous“ — hat zwar ihr Bedenkliches, war aber, worauf es hier lediglich ankam, ihres augenblicklichen Erfolges im Theater gewiß.

Natürlich rief dieſer Erfolg aber neue Angriffe hervor, zu denen die comédiens de la troupe royale, welche, wie wir geſehen, ſchon einmal von Molière öffentlich angegriffen und verſpottet worden waren, und ſich von ihm in der königlichen Gunſt für überflügelt hielten, willig die Hand boten. Zwar lehnten ſie es ab, die Zélinde zu geben, mit welcher de Villiers*) Molière's Critique zu ſchlagen

*) De Villiers ſchrieb auch noch La vengeance des marquis und Lettre sur les affaires du théatre.

gedachte, doch nur weil sie derselben die rechte Bühnenwirkung nicht zutrauten. Wogegen sie sich nun selbst von einem der jüngeren Dichter ihrer Bühne ein Stück zu diesem Zwecke bestellten. Boursault's Le portrait du peintre trug in der That vorübergehend einen Erfolg davon. Doch sollten die Herren und Damen der königlichen Truppe dessen nicht froh werden, da Molière, und zwar, wie es im Stücke wiederholt heißt, im besonderen Auftrag des Königs, die Antwort nicht schuldig blieb.

Es entstand so sein Impromptu de Versailles, welches zuerst bei Hofe, dann aber auch vom 4. November an mit großem Erfolg im Palais Royal dargestellt wurde.*) Der Dichter fingirt darin eine Theaterprobe seiner eigenen Truppe und nimmt dies in geistvoller Weise zum Vorwand, die verschiedenen Darsteller des Hôtel de Bourgogne, ihre Manier und ihre persönlichen Schwächen, durch parodistische Nachahmung dem Gelächter zu überliefern. Doch auch die Marquis, welche er schon wiederholt zum Stichblatt seines Witzes gemacht und die man im Portrait du peintre ganz offen gegen ihn aufgehetzt hatte, kamen nicht besser davon. „Vous prenez garde — sagt Molière darin zu La Grange — à bien représenter avec moi votre rôle de marquis. —

Mad. Molière: Toujours des marquis!

Molière: Oui, toujours des marquis! Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un charactère agréable de théatre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie."

Es läßt sich hieraus erkennen, wie fest sich Molière schon jetzt in der Gunst des Königs gefühlt haben muß. Auch hatten die Gegenstücke der troupe royale, Montfleury's L'impromptu de l'hôtel de Condé und de Villiers La vengeance des marquis, von denen das erste Molière's Privatleben geißelte, das letzte aber die Marquis zur Rache aufforderte — wie es scheint nichts weiter zur Folge, als daß Ludwig XIV. dem beneideten Dichter einen neuen Beweis

*) Es erschien jedoch erst nach Molière's Tode in der Ausgabe von 1682 im Druck.

ſeiner Gunſt in der Bewilligung einer jährlichen Penſion von 1000 Livres zu Theil werden ließ. Eine andere Gunſtbezeugung läßt ſich darin erkennen, daß Molière beauftragt wurde, eine jener Balletkomödien zu ſchreiben, die damals bei Hofe beſonders beliebt waren, und in denen der König ſogar ſelbſt ſein Talent in der Kunſt des Tanzes von dieſem bewundern ließ.

Molière hat zu dieſem Spiele, welches am 15. Februar 1664 unter dem Titel: Le mariage forcé zum erſten Male öffentlich aufgeführt wurde, die Motive theils dem Pantagruel des Rabelais, theils einem italieniſchen Stegreifſpiele entlehnt. Es iſt uns in zwei verſchiedenen Formen überliefert worden, als Balletlibretto und als Luſtſpiel. Jenes erſchien 1664, dieſes 1668 im Druck.

Die glänzenden Feſte, welche der auf der Höhe ſeines Glückes ſtehende König im Mai 1664 zu Verſailles feierte, wurden die Veranlaſſung zu neuen Beweiſen königlicher Gunſt, da Molière in der Hauptſache die Ausführung derſelben mit übertragen worden war. Außer Les fâcheux und Le mariage forcé wurden von ihm bei dieſer Gelegenheit auch noch ein neues Ballet La Princesse d'Elide und die drei erſten Akte des Tartuffe zur Darſtellung gebracht.

Der Princesse d'Elide lag Moreto's El desden con el desden zu Grunde. Doch konnte Molière keinesfalls mit dem Spanier zu wetteifern beabſichtigen, da bei der beſchränkten Zeit, die ihm zu dieſer Arbeit vergönnt war, ſie ſo überhaſtet werden mußte, daß es ihm nicht möglich wurde, mehr als den erſten Akt metriſch zu bearbeiten. Auch war er ſchon durch die Form, in die der Stoff hier eingeſchränkt werden mußte, hieran behindert. Denn nicht, wie dem ſpaniſchen Dichter, war ihm der Spielraum freier Geſtaltung vergönnt, da ihm vielmehr die Aufgabe wurde, ein zur Verherrlichung eines fürſtlichen Feſtes mit allerlei geheimen Beziehungen, ſowie mit Muſik und Ballet ausgeſtattetes, pomphaftes Schauſtück zu liefern, weshalb er den Schauplatz auch zurück auf den conventionellen Boden derartiger Feſtſpiele, in das alte Hellas, verlegte. Wenn ſich daher auch nicht verkennen läßt, daß der Gegenſtand in ſeiner Behandlung viel von dem phantaſievollen Reiz und der pſychologiſchen Feinheit der ſpaniſchen Dichtung eingebüßt hat, ſo erſcheint es doch keineswegs angemeſſen, beide in einem auf die Werthſchätzung der beiden Dichter bezüglichen Sinne miteinander zu vergleichen.

Was die bei jener Gelegenheit beliebte Darstellung der ersten drei Akte des Tartüffe betrifft, so ist sie häufig als ein diplomatischer Coup Molière's angesehen worden, um dieser gewagten Dichtung durch eine Art von Ueberrumpelung den Weg zur Veröffentlichung zu bahnen. Ich glaube jedoch, daß der Dichter sich anfangs nur nothgedrungen zu dieser Darstellung bereitwillig finden ließ. Gewiß würde er lieber das Ganze gegeben, der Hof es auch lieber empfangen haben. Dieser wünschte zweifellos ein ganzes Lustspiel zu diesem Feste von ihm, und begnügte sich wohl nur, weil es dem Dichter an Zeit, es zu schaffen, gebrach, mit dem Bruchstück.

Der Coup, den man dem Dichter hier zuschreibt, würde des diplomatischen Scharfblicks übrigens grade entbehrt haben, da der Erfolg, den die Dichtung selbst noch in dieser fragmentarischen Form hatte, Alle, die sich durch sie in ihrer Person und ihren Interessen verletzt fühlten, zum Widerstand gegen die Veröffentlichung derselben, in Bewegung setzte, und in Bewegung setzen mußte, worin sie natürlich von den zahlreichen Neidern und Gegnern des Dichters nach Kräften unterstützt wurden. In der That gab dieser Erfolg das Signal zu einem Sturme, der heftiger und feindseliger, als alle früheren war. Die Staatsgewalt wurde geradezu gegen Molière, als einen Verächter der Religion und des Glaubens angerufen, welcher die Sicherheit von Kirche und Staat ernstlich gefährde.

So sehr sich Ludwig XIV. auch an dem Stücke belustigt hatte, gab er diesem Andrängen doch so weit nach, die Veröffentlichung desselben zu verbieten. Fünf Tage nach der Vorstellung in Versailles hieß es bereits in der Gazette officielle: „Der König, immer bereit, allen Samen der Zwietracht in der Kirche zu unterdrücken, hat dies auch jetzt wieder durch das Verbot eines den Titel L'hypocrite tragenden Stückes gezeigt, dessen die Religion verletzender Charakter und dessen gefährliche Wirkungen von ihm in frommer Erleuchtung erkannt worden sind.*)

*) Ungleich milder drückt sich darüber die unter dem Titel Les plaisirs de l'Ile enchantée (1665) erschienene Beschreibung der Versailler Feste aus: Le soir Sa Majesté fit jouer les trois premiers actes d'une comédie, nommée Tartuffe, que le Sieur de Molière avait faite contre les hypocrites; mais, quoiqu' elle eût été trouvée fort divertissante, le Roi reconnût tant de conformité entre ceux qu'une veritable dévotion met dans le chemin du ciel et ceux qu'une

Es war um so mehr für Molière zur Ehrensache geworden, die Aufführung dieses Lustspiels doch endlich durchzusetzen, als er ohne Zweifel erkannte, daß es nicht nur in seinen Wirkungen auf das Leben, sondern auch in Bezug auf seinen dramatischen Werth das bedeutendste aller seiner bisherigen Werke war. Er ergriff zunächst das Auskunftsmittel, es in Privatkreisen vorzulesen. Auch entstand in der vornehmen Welt von Paris ein förmlicher Wetteifer, dieser Auszeichnung theilhaftig zu werden. Am 25. September erlangte Molière sogar die Erlaubniß, die ersten drei Akte in Villers Cotterets, bei dem Bruder des Königs, vor diesem nochmals zur Aufführung bringen zu dürfen, und am 29. November fand eine Privatvorstellung des inzwischen fertig gewordenen ganzen Stücks im Hause des Prinzen von Condé statt. Doch gelang es gleichwohl dem Dichter zunächst nicht, die Aufhebung jenes Verbots zu erlangen, da die Anfeindungen und Machinationen der Gegner ebenfalls ihren Fortgang nahmen. Wie weit sich diese verstiegen, beweist eine unter dem Titel: „Le roi glorieux au monde“ vom Pfarrer von St. Barthélmy verfaßte und dem König gewidmete Schrift, in welcher Molière als „un homme ou plutôt un démon“ geschildert wird, „vêtu de chair et habillé en homme et le plus signalé impie et libertin qui fût jamais dans les siècles passés, et qui avait eu assez d'impiété et d'abomination pour faire sortir de son esprit diabolique une pièce toute prête d'être rendue publique etc.“ „Il méritait par cet attentat sacrilège et impie un dernier supplice exemplaire et public et le feu même avant-coureur de celui de l'enfer pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine etc.“ Molière vertheidigte sich in einem Placet an den König, welches ein Meisterstück des Stils und ein glänzendes Denkmal des kühnen, freimüthigen Geistes ist, mit dem er den Kampf gegen die Gebrechen und Laster der Zeit aufnahm und durchfocht. „Les tartuffes sous main — heißt es darin — ont eu l'adresse de trouver grâce auprès de Votre Majesté et les origi-

vaine ostentation de bonnes oeuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la réligion ne pût souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu, qui pouvaient être pris l'un pour l'autre. Et quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, il la défendit pourtant en public et se prive soi même de ce plaisir, pour n'en pas laisser abuser à d'autres moins capables d'en faire un juste discernement.

naux enfin ont fait supprimer la copie, quelque innocente qu'elle fût et quelque ressemblante qu'on la trouvât."

Die Stimmung, in die er durch dies Alles versetzt wurde, bricht hier und da in seinem nächsten Werke: Don Juan ou le festin de pierre, hervor*), welches in seinen Angriffen auf die Zustände der damaligen Gesellschaft kaum minder kühn, wenn auch vielleicht nicht ganz so offen ist. War der Tartüffe gegen den unter dem Deckmantel der Frömmigkeit heimlich um sich fressenden Mißbrauch der priesterlichen Seelsorge und des kirchlichen Einflusses gerichtet, so erhob sich der Don Juan gegen die Gefahren des unter dem Deckmantel einer glänzenden, aber vom Unglauben zersetzten Bildung versteckten, durch diese verführerische Außenseite bestechenden und in der Brutalität seiner Lüste sich auf die Vorrechte der Geburt und des Reichthums stützenden, Himmel und Hölle trotzenden Egoismus. In gewissem Sinne ist also der Don Juan das Gegenbild zum Tartüffe. Der Scheinheiligkeit ist hier der Unglaube gegenübergestellt.

Man hat den prophetischen Blick gerühmt, welchen der Dichter in diesen beiden Stücken gezeigt. „Molière — sagt Moland — créant le Tartuffe a découvert les dangers et les désastres qui allaient naître de l'ambition hypocrite dirigeant et exploitant la piété étroite et mal entendue. Pour se rendre compte de l'opportunité de la satire, il faut se placer à une trentaine d'années à l'époque où elle parut, on se trouve alors dans le milieu pour lequel elle a été faite à l'avance. La France était devenue la maison d'Orgon." Dies mag für den Tartüffe gelten: Dagegen war der Gedanke, welcher den Don Juan beseelt, dem Dichter schon in der spanischen Quelle gegeben, so daß es schwer wird, mit Moland anzunehmen, Molière habe hier schon Zustände im Geiste vorausgesehen, wie sie erst unter der Regentschaft über Frankreich verhängt wurden und

*) So z. B. in der Stelle: Il n'y a plus de honte maintement à cela l'hypocrisie est un vice à la mode et toutes les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer; la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure; mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui de sa main ferme la bouche à tout le monde et jouit en repos d'une impunité souveraine.

in der Scene mit dem Armen den endlichen Sieg der Humanität über die Schrecken derſelben vorausgeahnt.

Wie groß die Wirkungen des Tartüffe und des Don Juan auch immer geweſen ſein mögen, ſo hat der erſte weder das Umſichgreifen der religiöſen Heuchelei, noch der letzte das der ſchamloſeſten und brutalſten Egoität, des frivolſten Unglaubens zu hindern vermocht. Sollte dieſes nicht lehren, daß die unmittelbaren Wirkungen des Dramas und der Bühne auf beſtimmte Zuſtände des Lebens doch nicht unter allen Umſtänden ſo bedeutende ſind, wie man gewöhnlich glaubt, daß es hierzu vielmehr immer noch anderer Bedingungen bedarf?

Don Juan ou le Festin de Pierre wurde am 15. Februar 1665 zum erſten Male mit großem Erfolge gegeben. Die Angriffe, die auch dieſe Dichtung wieder hervorrief, führten zur ſofortigen Unterdrückung verſchiedener Stellen, unter denen auch die Scene zwiſchen Don Juan und dem Armen war. Das Stück wurde dann aber unbeanſtandet bis zum Schluß des Theaterjahrs wiederholt, von hier an jedoch nicht wieder aufgenommen. Wogegen nun eine Schrift: Observations sur une comédie de Molière intitulée: Le festin de Pierre, par le Sieur Rochemont voll der heftigſten Anſchuldigungen, erſchien, die zwei Gegenſchriften hervorrief: Lettres sur les observations etc. und Réponse aux observations etc. Daß aber Molière durch ſeine letzten poetiſchen Veröffentlichungen in der Gunſt des Königs nichts eingebüßt hatte, geht deutlich aus der Thatſache hervor, daß ſeine Truppe noch im Auguſt d. J. den Titel der Comédiens du Roi und eine jährliche Penſion von 6000 Livres erhielt *), was Molière gewiß nicht entmuthigen konnte, auf der von ihm eingeſchlagenen Bahn weiter vorzuſchreiten. Seine Geſuche um die Erlaubniß zum Druck des Don Juan blieben dagegen erfolglos. Erſt nach ſeinem Tode gelangte das Stück in der von La Grange veranſtalteten Ausgabe (1682) in abgeſchwächter Geſtalt zur Veröffentlichung und erſt die 1694 in Brüſſel bei Georges de Backer erſchienene Ausgabe brachte den unverkümmerten Text. Auf der Bühne erſchien es ſchon etwas früher, 1677, alſo immer noch erſt nach Mo-

*) Es ſcheint, daß ſeine perſönliche Penſion von 1000 Livres beſtehen blieb was alſo zuſammen 7000 Livres ergab, mit denen die Truppe in den Rechnungen ſpäter ſubventionirt erſcheint.

lière's Tode in einer von Thomas Corneille unternommenen, von allen verfänglichen Stellen gereinigten Ueberarbeitung in Alexandrinern, wodurch ſchon allein dem Geiſt dieſer Dichtung, deren Kraft, Lebendigkeit und natürliche Friſche unſtreitig mit auf der vorzüglichen Behandlung der Proſa beruht, verändert und abgeſchwächt werden mußte. Es iſt hier vielleicht am Ort, an einen hierauf mit bezüglichen Ausſpruch Schillers zu erinnern. „Die Eigenſchaft des Alexandriners — ſchreibt er an Goethe — ſich in zwei gleiche Hälften zu trennen und die Natur des Reimes, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, beſtimmt nicht blos die Sprache, ſondern auch den ganzen innern Geiſt dieſer (der franzöſiſchen) Stücke. Die Charaktere, die Geſinnungen, das Betragen der Perſonen, alles ſtellt ſich dadurch unter die Regel eines Gegenſatzes, und wie die Geige des Muſikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, ſo auch die zweiſchenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken. Der Verſtand wird ununterbrochen aufgefordert und jedes Gefühl, jeder Gedanke in dieſe Form, wie in das Bette des Prokruſtes gezwängt."

Der Erfolg, welchen dieſe neue Bearbeitung auf der franzöſiſchen Bühne errang, von der De Visé ſagen konnte, daß ſie nichts von der Schönheit des Originals verloren, wohl aber neue Schönheiten gewonnen habe und die ſich bis 15. Januar 1847 auf ihr erhielt, würde freilich allein ſchon beweiſen, daß der Alexandriner dem franzöſiſchen Geiſte beſonders gemäß iſt, wenn nicht ein Theil dieſes Erfolgs mit auf Rechnung des Stoffs käme.

Spaniſchen Urſprungs, wurde derſelbe ſoviel wir wiſſen, zuerſt von Tirſo de Molina dramatiſch behandelt, dann von Cicognini und etwas ſpäter von Onofrio Giliberti de Solofra, in Proſabearbeitungen auf die italieniſche Bühne gebracht und hier ſehr bald von den Stegreifſpielern ergriffen. In dieſer Geſtalt kam er auch nach Paris. Gebrüder Parfait haben in ihrem italieniſchen Theater den Entwurf dazu mitgetheilt. De Villiers, vom Hôtel de Bourgogne, und Dorismond, vom Théâtre de Mademoiſelle, waren dann Molière mit Uebertragungen des Giliberti'ſchen Stückes vorausgegangen, während faſt gleichzeitig die Pariſer ſpaniſche Truppe das Tirſo de Molina'ſche Original ſpielte. Alle dieſe Faſſungen, die ſämmtlich einen, nur mehr oder weniger großen Erfolg hatten, waren ohne Zweifel Molière bekannt. Wenn er ſich überwiegend an die italieniſche Ueberlieferung hielt, ſo

ist doch das Werk des Spaniers ebenfalls fruchtbringend für ihn gewesen. Molière hat gegen diesen die Handlung beträchtlich vereinfacht, weil er die Einheit der Zeit möglichst wahren und wenigstens im einzelnen Akt sich keinen Scenenwechsel gestatten wollte, wenn er diesen im Uebrigen auch nicht ganz von sich abzuweisen vermochte. Dafür hat er einige dem ursprünglichen Stoffe fremde Elemente in seine Handlung eingeführt: die Scenen mit Don Carlos, deren Motive ebenfalls spanischen Ursprungs sind, und die Scene mit dem Armen. Er hat sie benützt, um seinem Helden, obschon er in ihm gerade darstellen wollte, welch ein furchtbares Ding „un grand seigneur méchant homme" sei, doch einige Züge der Ritterlichkeit und der Menschlichkeit zu leihen, und hierdurch der Theilnahme der Zuschauer etwas näher zu bringen. Er hat den phantasievollen Reichthum der Erfindung des Spaniers und den Glanz seiner bilderreichen Lyrik, durch eine Fülle von Witz und Satire, durch reicheren philosophischen Gehalt der geistvollen, dialektisch gewandten Sprache und ein kunstvolleres jeu de théâtre ersetzt, welches letztere sich besonders in der Scene Don Juan's mit den beiden Landmädchen zeigt. Die Behandlungsweise Tirso de Molina's ist ungleich, doch herrscht darin das Pathetische vor, bei Molière dagegen der Lustspielton. Dies thut aber der Gewalt der Tragik, die sich bei ihm aus den Scenen eines frivolen und frevelhaften Uebermuthes und Trotzes entwickelt, durchaus keinen Abbruch. Diese wirkungsvolle Mischung des Komischen, ja selbst des Burlesken mit dem Tragischen, welche die französischen Theoretiker der Zeit noch so entschieden ablehnten und in der er seine Vorbilder in der Commedia dell' arte so weit übertraf, weisen dieser Dichtung nicht blos unter den Werken Molière's, sondern unter den Werken der französischen Bühne überhaupt, eine besondere Stellung und einen hohen Rang ein, wenn ich sie auch keineswegs, wie einzelne der neueren französischen Literarhistoriker, auf eine Linie mit Werken wie Hamlet oder Faust stellen kann, von denen sie vielmehr noch durch eine gewaltige Kluft getrennt ist.

Nur von der Balletcomödie L'amour médecin unterbrochen, welche am 15. September 1665 erstmalig in Versailles zur Aufführung kam*) und zu den Stücken gehört, welche die Zustände und die Aus-

*) Die erste Ausgabe ist vom Jahr 1666.

übung der ärztlichen Wiſſenſchaft jener Tage ſatiriſch beleuchten und geißeln, ſchließt ſich an die genannten beiden großen Arbeiten des Dichters, diejenige an, welche faſt ohne Ausnahme von den Franzoſen als der Höhepunkt nicht nur ſeiner dramatiſchen Kunſt, ſondern auch als der des ganzen modernen Luſtſpiels betrachtet wird: Le misanthrope.

Die Beurtheilung, welche dieſes Stück von A. W. Schlegel erfahren, iſt dagegen eine ſehr abſprechende. Schlegel hat Molière überhaupt nicht nach Verdienſt gewürdigt, er hat namentlich ſeine Bildung, die Höhe und den Umfang ſeiner Weltanſchauung weit unterſchätzt. Es ging ihm mit Molière, wie Leſſing mit Corneille und Voltaire. Gleich ihm hatte er mit der Ueberſchätzung zu kämpfen, welche dieſen Dichtern damals nicht nur in Frankreich, ſondern auch in Deutſchland zu theil wurde. Nicht mit Unrecht ſahen beide darin eines der Hinderniſſe einer eigenthümlichen Entwicklung ihrer vaterländiſchen Bühne. Leſſing hatte ſich in ſeinem Kampfe nur gegen die Tragödie der Franzoſen und deren Theorie gewendet, das Luſtſpiel aber faſt unberührt gelaſſen, ja eher empfohlen, das bürgerliche Drama Diderot's ſogar bei uns eingeführt. Schlegel glaubte ſich nun berufen den franzöſiſchen Einfluß auch noch nach dieſer Seite zu brechen. Es konnte nicht fehlen, daß er dabei ebenfalls wieder über das Ziel ſchoß, die Mängel allzuſehr beleuchtete und die Vorzüge in Schatten ſtellte. Nirgend erſcheint mir ſein Urtheil jedoch zutreffender als gerade bei der hier vorliegenden Dichtung: „Der Miſanthrop — heißt es bei ihm — der, wie man weiß, Anfangs kalt aufgenommen wurde, iſt noch weniger luſtig als der Tartüffe und die gelehrten Frauen; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr es iſt gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle, welche der dramatiſchen Bewegung nur ſcheinbar das Leben friſten, der Zwiſt mit Oronte über das Sonett und deſſen Schlichtung, die Entſcheidung des Proceſſes, wovon man immer nur hört, die Entlarvung der Celimène durch die Eitelkeit der beiden Marquis und durch die Eiferſucht Arſinoë's: dieſe Vorfälle hängen nicht unter einander zuſammen."

Molière hatte bisher die Fabel faſt immer nur anderen Dichtern entlehnt. Er hat nach dieſer Seite ſeine Erfindungskunſt nur wenig entwickelt, die ſich doch in ſeiner auf der intimſten Naturbeobachtung

beruhenden Darstellung der Charaktere, ihrer Wechselbeziehungen und Situationen so überaus reich und treffend gezeigt. Jetzt tritt er zum ersten Male auch hierin noch selbständig auf und es kann kaum befremden, wenn man ihn etwas weniger glücklich dabei als auf dem ihm schon so geläufigen Gebiete findet — ein Contrast, der um so auffälliger hervortreten mußte, je höher die dabei gestellte Aufgabe war, je vollendeter er sich darin in der Zeichnung und Entwicklung einzelner Charaktere und einzelner Situationen, so wie in der Behandlung des Verses und der Sprache zeigte, je feiner die Satire und der Witz, je reicher und tiefer der Gedankengehalt dieser neuen Dichtung war.

Wenn die heutigen französischen Literargeschichtschreiber sich meist an diesen, gewiß nicht zu unterschätzenden, Vorzügen in dem Umfange genügen lassen, um dieses Lustspiel für den Gipfel der ganzen komischen dramatischen Literatur zu erklären, so vergessen sie doch, daß ihm nach den von ihnen noch immer hoch gehaltenen Vorschriften des Aristoteles, eines der wesentlichsten Merkmale dazu fehlt; insofern dieser Philosoph nicht unmittelbar in den Charakteren und Situationen, sondern erst in der Handlung d. i. in einer bestimmten Art der Verknüpfung der einzelnen Charaktere und Situationen zu einem einem bestimmten Zweck entsprechend geordneten Ganzen, das erste Erforderniß eines jeden Drama's gesehen hat. Denn obschon Handlung ohne Charaktere und Situationen nicht denkbar ist, so können diese doch in sehr vollendeter Weise zur Darstellung kommen, ohne deshalb dramatische Bedeutung gewinnen zu müssen, ohne eine dramatisch entwickelte, in sich abgeschlossene Handlung zu bilden. Das ist nun gerade in dem vorliegenden Stücke der Fall, in welchem der Dichter die aus einer zu hohen Meinung von sich selbst entspringende Einseitigkeit einer in Menschenfeindlichkeit ausartenden ideellen Lebensauffassung im komisch satirischen Lichte darzustellen beabsichtigte. Es scheint jedoch, daß er selbst allzusehr auf der Seite des Alceste stand, um dies völlig erreichen zu können. Das Unbefriedigende und Peinliche des Stücks liegt nicht sowohl, wie man öfter gesagt hat, darin, daß ein im Grunde edler und ehrenhafter Charakter wegen einer ihm anhaftenden Einseitigkeit in ein komisches Licht gestellt wird, da dies ja in so vielen Stücken mit Erfolg geschieht, als darin, daß dieses Licht ein so unsicheres schwankendes ist, und den Beschauer in Zweifel läßt, ob der Dichter

die Einseitigkeit seines Helden auch wirklich satirisch beleuchten wollte oder dieselbe nicht doch zuletzt bis zu einem bestimmten Grade selbst für berechtigt hielt. Auch hat Alceste in der That vollkommen Recht mit der Welt, in der man ihn bisher leben gesehen, zu brechen, selbst mit Elianten, die sich so rasch für die ihr von ihm verweigerte Liebe zu entschädigen weiß. Sein Unrecht und seine Beschränktheit besteht einzig darin, daß er in dieser Welt, schon die Welt überhaupt sieht, daß er sie gerade vorzugsweise in diesen flachen, zweideutigen Elementen gesucht und in ihnen allein schon zu finden geglaubt, daß er sich von ihr durch Climène und Philinte so mächtig angezogen gefühlt hat. Gerade diese Beschränktheit und Einseitigkeit hat aber der Dichter ins volle Licht zu setzen versäumt oder doch die dafür ins Spiel gebrachten Mittel nicht glücklich gewählt. Eine zweite Schwäche des Stücks liegt aber in der schon von Schlegel hervorgehobenen Armuth der Handlung und in dem geringen thätigen Antheil, den Alceste selbst an dieser noch nimmt. Einen Menschenfeind verliebt und verliebt in einen seiner unwürdigen Gegenstand darzustellen, bot ohne Zweifel ein Motiv von komischer Wirkung dar. Da die Liebe in ihren Wirkungen ganz unberechenbar, so nehme ich auch an diesem Verhältnisse durchaus nicht den Anstoß, den Schlegel genommen hat. Allein dieses Verhältniß, welches bis zu seinem endlichen, gleich von Anbeginn drohenden Bruche eine nur mäßige Entwicklung hat, ist für fünf Akte doch wohl zu unbedeutend. Wie gering aber ist selbst an ihr noch der Antheil Alceste's. Was trägt er zu dieser Entwicklung eigentlich bei? Ja, wie unbedeutend ist selbst noch die seines eigenen Charakters, der bis zu dem Entschlusse, die Welt zu verlassen und sich in Einsamkeit zu begraben, keine weitere Steigerung erfährt. Auch die schließliche Entlarvung der koketten Celimène und der daraus entstehende Bruch wird, wie Schlegel schon richtig bemerkt, weniger durch ihn, als durch andere Personen herbeigeführt. Alceste erscheint darin ganz nur als eine träge, contemplative, theoretische Natur, die zwar eine strenge Kritik an ihren Umgebungen ausübt, ohne doch selbst irgend bemüht zu sein, Besseres aufzusuchen oder Besseres aus ihnen zu entwickeln, weil er an dem Erbübel der französischen Tragödienhelden leidet, mehr zu reflectiren, als zu handeln. Alceste hat hierin einen verwandten Zug mit Hamlet und gewiß würde der Dichter diese Seite seiner Natur und seines Charakters eben so gut zum Gegenstande einer

komiſchen Handlung von großer Wirkung haben machen können, wie ſie Shakeſpeare in ſo mächtiger Weiſe zum Gegenſtande einer tragiſchen Handlung gemacht hat. Die Aehnlichkeit Hamlets und Alceſte's iſt aber nur eine äußerliche. An dramatiſcher Bedeutung ſtehen ſie weit von einander ab.

Der Miſanthrope wurde am 4. Juni 1666 zum erſten Male gegeben und erſchien auch in dieſem Jahre im Druck. Die Kritik ſprach ſich ganz ungetheilt lobend darüber aus. Er hatte 20 Wiederholungen, denen nach einiger Unterbrechung noch fünf weiterefolgten. Dies war ohne Zweifel ein gutes Ergebniß, es blieb aber doch hinter dem, den die meiſten der übrigen Hauptwerke des Dichters bei ihrem Erſcheinen gefunden, zurück.

Dem Miſanthrope folgte noch in demſelben Jahre Le médecin malgré lui*), alſo wie der Titel ſchon andeutet, wieder eins der gegen die Aerzte gerichteten Stücke, dem zwei frühere kleine Farcen des Dichters: Le Fagotier und Le médecin par force zu Grunde liegen ſollen, wie dieſen ſelbſt wieder Stegreifſpiele des italieniſchen Theaters. Doch ſind wohl noch einzelne Züge einer alten franzöſiſchen Farce entlehnt, deren Quelle ein von Moland mitgetheiltes fabliau zu ſein ſcheint. Das auf das volle Lachen ausgehende, ins Poſſenhafte ſchweifende Stück erreichte vollſtändig dieſen Zweck und hatte einen unbeſtrittenen Erfolg.

Ein ſo großer Dichter Molière auch war, ordnete er ſein poetiſches Intereſſe dem des Theaterdirectors doch vielfach unter. Dem ſchauſpieleriſchen Effecte brachte er nur zu oft manche höhere Forderung zum Opfer und wie er, um ſeinen Dichtungen auf der Bühne eine größere Anziehungskraft zu geben, ſie in ganz unmittelbare Beziehung zu beſtimmten Perſönlichkeiten des Lebens zu bringen liebte, nahm er bei ihrer Ausführung aus gleichem Grunde auch wieder Rückſicht auf das beſondere Talent, auf die Perſönlichkeit ſeiner einzelnen Darſteller. Größer noch waren die Rückſichten, die er auf die Neigungen, den Geſchmack und die Wünſche ſeines Königs zu nehmen hatte. Sie riſſen ſeine poetiſche Thätigkeit öfter in eine Bahn, die er ſonſt ſchwerlich verfolgt haben würde. Wenn dieſe Nachgiebig-

*) Erſte Ausgabe 1667.

keit aber auch einen Theil ſeiner dichteriſchen Kraft abſorbirte, ſo kam ſie ſeinen ernſteren Arbeiten doch wieder zu Gute, weil er hierdurch für ſie in der Gunſt des Königs einen mächtigen Rückhalt gegen die Anfeindungen ſeiner unzähligen Neider und Feinde gewann. Doch hat Despois *) theils nachgewieſen, theils wahrſcheinlich gemacht, daß das Verhältniß Molière's zu Ludwig XIV. keineswegs ein ſo vertrauliches war, wie es verſchiedene darüber in Umlauf gebrachte Anecdoten glauben laſſen möchten.

In Folge dieſer Rückſichten waren nun auch in den Jahren 1666 und 67, neben den ſchon berührten ernſteren Arbeiten die Balletcomödie Mélicerte und das Ballet des muses mit der Pastorale comique und dem kleinen reizenden Luſtſpiel: Le sicilien ou l'amour peintre entſtanden, welches letztere, wie man ſagt, Beaumarchais zu ſeinem Barbier von Sevilla mit angeregt haben ſoll.

Inzwiſchen hatten aber die Anſtrengungen Molière's nicht hingereicht, den Tartuffe zur Aufführung bringen zu dürfen. Doch ſcheint es ihm endlich gelungen zu ſein, mündlich die Genehmigung des König dazu unter gewiſſen Bedingungen zu erlangen, ſo daß er, eine Abweſenheit des letztern benutzend, der ſich auf den Kriegsſchauplatz nach Flandern begeben hatte, ihn am 5. Auguſt 1667 öffentlich unter dem Titel L'imposteur zur Aufführung bringen ließ. Obſchon er den Tartuffe in einen Weltmann verwandelt und die anzüglichſten Stellen unterdrückt oder gemildert hatte, erhob ſich doch ſofort ein neuer Sturm gegen ihn, welcher ſchon am nächſten Tage ein polizeiliches Verbot dieſes Stücks, zur Folge hatte. Erſt zu Anfang des Jahres 1669 erlangte der Dichter endgiltig das Recht zur öffentlichen Aufführung desſelben, welche am 9. Februar d. J. mit ungeheuerem Erfolg endlich ſtatt hatte.

Die Scheinheiligkeit war ſchon von Alters her, ſowohl in Frankreich, wie in Italien ein Gegenſtand der Verſpottung geweſen. Molière erhielt daher die Anregung zu ſeiner Dichtung nicht nur vom Leben. Er konnte den Charakter der Scheinheiligen und ſeine Verſpottung ſchon in den alten Fabliaux und Farcen, im Gedichte vom Fuchs, im Roman von der Roſe, in der Satire Ménippée, im Decamerone des Boccaccio, in der Mandragola des Machiavelli und in

*) Le théâtre français sous Louis XIV. S. 30 ff.

den Luſtſpielen Aretinos finden. Moland weiſt auf verſchiedene Aehnlichkeiten des Tartuffe mit einzelnen dieſer Dichtungen hin, beſonders auf die mit Aretin's Lo ipocrito.*)

Obſchon die Angriffe auch jetzt noch nicht ſchwiegen, war der Erfolg doch ein zu großer, als daß die Dichter und Theater ſie offen ausgeübt hätten. Die dramatiſche Satire, La critique du Tartuffe, ein ſehr mittelmäßiges Machwerk, kam, wie es ſcheint, gar nicht zur Aufführung. Wohl aber bemächtigten ſich die Geiſtlichen dieſes Streits, deren Feindſeligkeit ſich bis weit über das Grab des Dichters hinaus erſtreckte. Keine Geringeren als Bourdaloue und Boſſuet betheiligten ſich daran.

Molière's Tartuffe iſt zu allgemein bekannt, um auf den Inhalt desſelben näher hier einzugehen. Er iſt voll dramatiſcher Bewegung, voll dramatiſchen Lebens. In der Zeichnung und Entwicklung der Charaktere, die hier tiefer, als in allen ſeinen übrigen Stücken von ihm erfaßt worden ſind, erſcheint er auf ſeiner vollen Höhe. Dagegen ſind gegen die Auflöſung mit Recht Bedenken erhoben worden. Ob Molière in dieſem Stück die eigentliche Sphäre des komiſchen Dichters nicht überſchritten, iſt eine Frage, die gewiß zu allen Zeiten in verſchiedenem Sinne beantwortet werden wird. Es wird immer einen gemiſchten und getrübten Eindruck machen, wenn Dinge, welche vorzugsweiſe unter den ſittlichen Geſichtspunkt fallen und eine ernſte Beurtheilung fordern, unter den des Lächerlichen geſtellt und hiernach behandelt werden. Nicht, daß ernſte Gegenſtände nicht ebenfalls ihre lächerlichen Seiten darbieten und dieſe hervorgekehrt werden können, ſondern nur weil die Schwierigkeit dieſe allein und nicht zugleich das, was eine ernſte Behandlung fordert, ins komiſche Licht zu ziehen, eine ſo große iſt. Ich glaube, daß Molière dieſer Schwierigkeit durch eine übertreibende Darſtellung des Lächerlichen begegnen zu können glaubte, ſo daß das Stück hierdurch zuweilen an das Chargirte ſtreift. Shakeſpeare iſt in der komiſchen Behandlung ernſter Gegenſtände vielleicht weiter, als Molière gegangen, aber er hat jene Gefahr glücklicher zu umgehen gewußt. Die Schlechtigkeit Don Juans (in Viel Lärm um nichts), der Egoismus und die Rachſucht Shylocks bleiben unſrer Verurtheilung vollſtändig preisgegeben, obſchon die Verkehrtheit ihrer

*) Moland, Molière et la comédie italienne. II. édit. Paris. 1867. S. 209.

Handlungsweise ins komische Licht gerückt ist. Und während Molière gerade das Gefährliche seines Gegenstandes hervorhebt, ist Shakespeare immer bemüht, der Gefahr, mit welcher die Situationen drohen, im Voraus die Spitze abzubrechen und uns einen heiteren Abschluß erwarten zu lassen. So zittern wir nicht vor Shylocks Messer, weil die Gegenwart Porzia's im Gewande des Richters uns einen heiteren Ausgang verbürgt. So brauchen wir um das Schicksal Hero's nicht allzu bekümmert zu sein, weil wir bereits wissen, daß ihre Unschuld an's Licht kommen wird.

Die ästhetischen Bedenken, welche sich hiernach gegen den Molière'schen Tartuffe erheben lassen, werden aber durch die Vorzüge dieser Dichtung niedergeschlagen, welche immer als ein Meisterstück der französischen Bühne, ja der ganzen neueren Bühne zu betrachten sein wird.

Zwischen den beiden ersten öffentlichen Vorstellungen dieses Stücks trat der Dichter mit seinem Amphitryon (13. Juni 1668) und seinem George Dandin (18. Juli 1668) hervor.*) Beide Stücke machen in übermüthiger Weise den Ehebruch zum komischen Gegenstande der Darstellung, nur daß in jenem das Weib ihn bewußtlos in der vollen Unschuld der Liebe, in diesem aber in bewußter Auflehnung gegen die Pflichten der Ehe vollzieht. Beide geben den betrogenen Ehemann unbarmherzig dem allgemeinen Gelächter Preis. Es ist hier allerdings nichts oder nur sehr wenig von dem zu finden, was Molière doch selbst in seinem 1664 an den König gerichteten Placet als die Aufgabe (devoir) der Komödie bezeichnet hatte, nämlich indem sie vergnüge, zu bessern. Eher könnte man im George Dandin, welchem wahrscheinlich Boccaccio's vierte Novelle des siebenten Tages zu Grunde liegt eine Aufforderung zu schamloser Leichtfertigkeit finden. Der sophistischen Lobpreisung fehlt es aber auch hier nicht an Gründen der Rechtfertigung. Au dénouement — (heißt es in einer Schrift von E. Rombert) — „le vice representé par Angélique quitte la partie impuni et triomphant, tandis que la sottise representée par George Dandin est seule châtiée. Il est vrai; mais une oeuvre d'art n'embrasse pas le monde entier, on ne saurait tout dire à la fois." „Molière,

*) Die erste Ausgabe des Amphitryon erschien 1668, die des George Dandin 1669.

heißt es dann weiter, wollte eben nur die Thorheit des über seine Verhältnisse hinausgehenden George Dandin, nicht aber die übrigen dargestellten Gebrechen angreifen, das war sein Recht, nur dort, nicht aber hier, habe man also Belehrung von ihm zu fordern."

Amphitryon steht beträchtlich höher als George Dandin. Er ist dem Plautus nachgebildet, worin Molière übrigens in Rotrou schon einen Vorläufer hatte. Er übertrifft aber das Vorbild an Feinheit und Reichthum der komischen Erfindung. Bemerkenswerth ist noch die metrische Behandlung des Stückes, welches in freien Versen mit gekreuzten Reimen geschrieben ist.

Auch dem ebenfalls in diese Zeit fallenden Avare, — er wurde zum ersten Mal am 9. September 1668 gegeben *) — diente Plautus zum Vorbild. Er ist, wie der Aridosio des Lorenzino de' Medici, den Larivey unter dem Titel: Les Esprits, ins Französische übertrug, der Aulularia nachgebildet. Moland weist noch überdies auf einige Aehnlichkeiten des Molière'schen Stückes mit Ariosto's I suppositi, mehreren Canevasi der Commedia dell' Arte und La belle Plaideuse des Boisrobert hin. Anfänglich hatte das Stück übrigens nicht den erhofften Erfolg und es ist immerhin wahrscheinlich, daß J. J. Rousseau den Grund davon traf, indem er sagte: „Es ist ein großes Laster, geizig zu sein und Wucher zu treiben, aber es ist ein noch viel größeres, daß ein Sohn seinen Vater bestiehlt, ihm alle Ehrfurcht verweigert, ihm tausend beleidigende Vorwürfe macht und als dieser hierdurch aufgebracht, ihn mit seinem Fluche bedroht, mit der Miene eines Possenreißers antwortet, daß er mit seinem Geschenke nichts anzufangen wisse." Goethe hielt es dagegen mit Recht für einen großen Zug in Molières Geizigen, daß dieses Laster das natürliche Gefühl zwischen Vater und Sohn zerstört habe, allein er bezeichnete diesen Zug zugleich als einen tragischen. Dem Tragiker würden zwei Wege offen gestanden haben, diesen Zug zu benützen, er würde die Schuld des Vaters in dem Sohne haben fortwirken und diesem hierdurch seinem Untergange mit zutreiben, oder ihn tugendhaft aus dem Conflicte, in den ihn des Vaters Schuld verstrickt, hervorgehen lassen gekannt haben. Daß aber von Molière dies Verbrechen und die Unnatur des Sohnes nicht nur — wozu er berechtigt war — als die Folge der Verbrechen

*) Der erste Druck ist von 1669.

und der Unnatur des Vaters hingestellt, sondern zugleich die Lacher auf des ersteren Seite gezogen werden und dieser gewissermaßen triumphirend aus den Conflicten des Stücks hervorgeht, wird auf jedes natürliche Empfinden einen peinlichen Eindruck machen.

Molière hat der Handlung seines Stücks eine ungleich reichere, kunstvollere Entwicklung gegeben, als sie es bei Plautus hatte. Dies hat ihn aber genöthigt, die Lebensumstände der Hauptfigur zu compliciren. Harpagon ist kein gewöhnlicher Geiziger, der sich auf die äußerste Nothdurft zurückzieht. Er glaubt seiner Geburt, seinem Stand, seinem Reichthum gewisse Rücksichten schuldig zu sein. Diese Rücksichten und die ihm noch überdies verliehene Verliebtheit gerathen mit seinem Geiz in einen lächerlichen Conflict. Doch wenn dies auch dazu beigetragen, dem Lächerlichen eine größere Mannichfaltigkeit zu geben, so wird man doch Schlegel einräumen müssen, daß die Anhäufung so vieler verschiedener, sich hier und da sogar widersprechender Züge den Charakter etwas Chargirtes und Gesuchtes giebt. Immerhin gehört der Geizige zu den bedeutendsten Schöpfungen Molière's und hat durch die der Schauspielkunst in dem Hauptcharakter gestellte bedeutende und glänzende Aufgabe einen ausdauernderen Erfolg, als die meisten anderen seiner Stücke auf der Bühne, besonders der deutschen, gehabt.*)

Es folgte jetzt wieder eine Reihe für den Hof gearbeiteter Festspiele und Balletkomödien: Monsieur de Pourceaugnac (6. October 1669), Les amants magnifiques (4. Februar 1670), Le bourgeois gentilhomme (13. October 1670) und Psyché (17. Januar 1671)**). Unmittelbar nach der Darstellung des ersten dieser Stücke, erschien das schon früher erwähnte Pamphlet: Elomire hypocondre ou les médecins vengés von dem Pseudonym: Le boulanger de Chaloussay. Es ist nicht wie der Titel annehmen läßt, zur Vertheidigung der Aerzte geschrieben, sondern ein Angriff auf den Privatcharakter des Dichters. Der Verfasser, welcher mit den Verhältnissen desselben, die er geflissentlich entstellt hat, vertraut gewesen sein muß, ist gleichwohl unerkannt geblieben.

*) Der Geizige wurde zweimal in Versen bearbeitet. Das erstemal 1775 von Maihol. Das zweitemal in Blankversen von dem Grafen St. Leu, (Louis Bonaparte) Rom 1825, mit einem Essai sur la versification.

**) Sie erschienen der Reihenfolge nach zuerst 1670, 1682, 1671 und 1671 in Druck.

Zu Les amants magnifiques gab Ludwig XIV. ſelbſt die allgemeinen Umriſſe an: Zwei fürſtliche Nebenbuhler ſollten bei einem Aufenthalte während der pythiſchen Spiele im Thale von Tempe in der mit allem Aufwand der Galanterie ausgeſtatteten Bewirthung einer ſchönen Prinzeſſin wetteifern. Molière lehnte ſich bei ſeiner Darſtellung an Corneille's Don Sanche de Aragon und ſeine eigne Princesse d'Elide an. — An der Psyché arbeitete er im Verein mit Corneille, Quinault und Lully. Lully war überhaupt der muſikaliſche Mitarbeiter an all ſeinen höfiſchen Spielen. — Den bedeutendſten ſelbſtändigen Werth der vier hier vorliegenden Stücke hat aber entſchieden Le bourgeois gentilhomme. Er iſt im Genre der ſpaniſchen Comedias de figuron gearbeitet und ſtreift dabei an das der pièces à tiroir, wobei er vielfach, beſonders am Schluß, in die Burleske übergeht. Auch gehört er zu denjenigen Stücken Molière's, in denen die Zeitfarbe zu ſehr dominirt, als daß es heute ganz unmittelbar die frühere Wirkung noch ausüben könnte. Es wird den Eindruck des Veralteten machen, wenn man es nicht unter den hiſtoriſchen Geſichtspunkt rückt und ihm hierdurch ein neues, der urſprünglichen Abſicht fremdes Intereſſe verleiht.

Les fourberies de Scapin, welche am 24. Mai 1671 *) zu erſter Aufführung kamen, ſind dem Phormion des Terenz verwandt. Auch ſollen ein paar Scenen eines von ſeinem Schulfreund Cyrano de Bergerac verfaßten Stücks, Le pédant joué, darauf eingewirkt haben. Der Vorwurf Boileau's, daß Molière ſeiner Kunſt zuweilen durch poſſenhafte Uebertreibung geſchadet **), bezog ſich vor allem auf deſſen Scapin. In der That geht dieſes Stück ſehr ins Burleske über und beweiſt, welchen Einfluß die Commedia dell' arte bis zuletzt auf Molière ausgeübt hat. Doch war die Charge hier ſicher beabſichtigt und in der Natur der Gattung begründet. Der Tadel würde ſich daher mit mehr Recht auf diejenigen Stücke anwenden laſſen, in denen letzteres der Fall eben nicht iſt.

La comtesse d'Esbargnas (2. Dec. 1671) bildete einen Theil

*) Es erſchien noch in demſelben Jahre im Druck.

**) Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si moins aml du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures.
Quitte pour le bouffon l'agréable et le fin
Et sans honte à Terence allie Tabarin.

des Ballet des ballets, zu deſſen Erfindung Molière ebenfalls wieder vom König beauftragt war. Derſelbe hatte ſogar die beliebteſten Stellen der in den letzten Jahren aufgeführten Ballete ausgewählt, Molière ſollte dieſelben durch ſeine Dichtung in eine geſchmackvolle Verbindung bringen. Den Prolog und die Intermedien entnahm er dazu ſeinen früheren Balletkomödien. Als völlig neu erſchien aber das oben genannte einactige Luſtſpiel darin, welches die Lächerlichkeit einer Kleinſtädterin geißelt, welche bei einem flüchtigen Beſuche der Hauptſtadt etwas von dem Tone der vornehmen Welt aufgeſchnappt hat und nun in der Provinz damit renommirt.

Das Jahr 1672 brachte wieder eines der berühmteſten Werke des Dichters: Les femmes savantes (11. März). Er hatte darin den Gedanken ſeiner Précieuses ridicules wieder aufgenommen, um ihn zu bedeutenderer Ausführung zu bringen. Auch hat man gelobt, daß dem Begriff der Familie von ihm darin eine höhere Auffaſſung, als ſonſt, gegeben worden iſt. Doch iſt der unmittelbare Genuß auch an dieſer Dichtung heute vielfach durch das Dunkel der Zeitbeziehungen und durch die Zeitfarbe erſchwert. Gegen den Tadel Schlegel's, daß das, was Molière darin als die richtige Denkart angeſehen wiſſen wollte, ebenfalls wieder eine ſatiriſche Behandlung verdiene, wendet Moland zwar ein, daß Molière die ihm hierbei untergelegte Abſicht gar nicht gehabt. Ja Goethe meint ſogar, Schlegel habe es Molière nur nicht verzeihen können, die Affectation gelehrter Frauen lächerlich gemacht zu haben, weil er wahrſcheinlich gefühlt, daß dieſer, wenn er ihn nur gekannt, ihn auch ſelbſt mit verſpottet haben würde. Die Richtigkeit dieſer letzten Bemerkung zugegeben, wird man doch einräumen müſſen, daß auch Schlegel in ſeiner Beurtheilung „die Ziererei einer falſchen Geſchmacksbildung“ und „die Aufgeblaſenheit eines leeren Wiſſens“ als Narrheit bezeichnet hat und ſeinem Einwande eine, wenn ſchon nur beſchränkte Wahrheit zu Grunde liegt, welche gerade das trifft, worin ſich Molière und Shakeſpeare unterſcheiden und was trotz der großen Bedeutung eines jeden von ihnen, eine ſo große Kluft zwiſchen ihnen reißt.

Molière war bereits ſeit einigen Jahren leidend geweſen. Die außerordentlichen geiſtigen und körperlichen Anſtrengungen, welche er ſo lange Zeit auf ſich genommen, hatten die Kräfte ſeiner fein organiſirten Natur endlich erſchöpft, wozu ſeine häuslichen Wirren mög-

licherweiſe mit beigetragen haben, wenn es überhaupt wahr, daß, wie Moland berichtet, Molière längere Zeit in offenem Zerwürfniſſe mit ſeiner Gattin gelebt hat und dieſes nur durch die Bemühungen ſeiner Freunde gegen Ausgang des Jahres 1670 wieder ausgeglichen worden iſt. Bei den unreinen Quellen, aus denen faſt alle dieſe Nachrichten fließen, vermag ich aber auch hier mein Bedenken nicht zu unterdrücken.

Obſchon Molière bereits mehreren Ausbrüchen der traurigen Krankheit ausgeſetzt geweſen war, welche ſein frühzeitiges Ende herbeiführte, vermochten die Vorſtellungen ſeiner Umgebung, ſich zu ſchonen, doch nichts über ihn. Das Intereſſe für ſeine Kunſt, die Pflichten ſeines Berufs hielten ihn unerſchütterlich auf ſeinem Poſten feſt. Es beweiſt eine bewundernswürdige Freiheit des Geiſtes, daß er in der Zeit, da ihm der Tod ſchon drohend zur Seite ging, ein Stück, wie Le malade imaginaire, zu ſchreiben und die Titelrolle zu ſpielen vermochte. Es wurde am 10. Februar 1673 gegeben und war ſein Schwanengeſang. Am 17. Februar, dem Tage der vierten Wiederholung fühlte er ſich ſo unwohl, daß er darin die Annäherung ſeines Todes erkannte. Gleichwohl gab er es nicht auf, die Rolle am Abend zu ſpielen. Mitten in der Rede bei dem Worte juro, wurde er von einem Krampfe ergriffen, den er unter einem convulſiviſchen Lachen zu verbergen ſuchte. Noch in derſelben Nacht, in den Armen zweier barmherzigen Schweſtern, unter der Pflege Baron's und ſeiner Frau, gab er den Geiſt auf.

Der Pfarrer von St. Euſtache verweigerte dem Todten die Beerdigung an geweihter Stätte und unter den Feierlichkeiten der Kirche, weil ihn ſein Stand von den Segnungen derſelben ausſchlöſſe und er es verſäumt hätte, ſeinen Frieden mit ihr zu machen. Die Wittwe wendete ſich im Vereine mit Molière's Schwager und Levaſſeur an den Erzbiſchof von Paris, Harley von Champvallon, indem ſie geltend machten, daß Molière vergeblich nach zwei Geiſtlichen geſchickt, die ihm den Troſt der Kirche ausdrücklich verweigert hätten, ſowie daß er noch letzte Oſtern die heiligen Sakramente zu St. Germain empfangen habe. Der Erzbiſchof bewilligte, ſei es aus eigenem Antriebe, ſei es auf Wunſch des Königs, an den Mad. Molière ſich ebenfalls in ihrer Bedrängniß gewendet hatte, die Beerdigung an geweihter Stelle mit der Einſchränkung, daß ſie erſt nach Sonnenuntergang ſtattfinden dürfe und nur zwei Prieſter dabei aſſiſtiren, auch keine Meſſen für ihn geleſen werden ſollten.

Am 21. Febr. um 9 Uhr Abends fand die Beerdigung ſtatt. Vier Geiſtliche trugen den Sarg, drei andre begleiteten den Zug, 6 Kinder trugen brennende Kerzen auf ſilbernen Leuchtern voran, einige Diener folgten mit brennenden Fackeln. Es ſcheint alſo, daß die Geiſtlichkeit doch noch weitere Zugeſtändniſſe gemacht. Die Leiche wurde unter einem ungeheuren Andrang von Menſchen auf dem Kirchhof von St. Joſeph begraben. Wahrſcheinlich befürchtete man Unruhen, da man der Wittwe rieth, Geld unter die Leute zu werfen, was auch von ihr unter den rührendſten Bitten geſchah, für ihren todten Gatten zu beten.*)

Molière hinterließ eine einzige Tochter, Esprit Marie Madelaine Poquelin-Molière, die 1665 geboren, ſich in ihrem 40. Jahre mit dem Sieur Montaland verheirathete und 1723 kinderlos ſtarb.

Ludwig XIV. nahm, wie es ſcheint, an dem Tode des großen Dichters nicht den Antheil, welchen man von ihm nach den Beziehungen, in den dieſer zu ihm geſtanden, erwarten konnte. Im Uebrigen war aber die Theilnahme eine ſehr große. War Molière doch ſchon, da er lebte, trotz der Anfechtungen, die er erfuhr, zu den bedeutendſten Männern der Zeit, zu den größten Dichtern der Welt gerechnet worden. Eine ungeheure Menge von Nachrufen und Epitaphen, ſowie verſchiedene Schriften und Stücke über ihn, traten hervor. Gleichwohl wußte man zu Anfang des 18. Jahrhunderts ſeine Grabſtätte nicht mehr mit Sicherheit anzugeben. 1750 ſollen die Gebeine Molière's und Lafontaine's vom Kirchhofe in die Kirche von St. Joſeph überführt worden ſein, doch iſt es, wie Moland ſagt, wahrſcheinlich, daß als man dieſelben 1799 nach den Petits Auguſtins und 1817 von da nach dem Père la Chaiſe übertrug, es nur die Reſte zweier Unbekannten waren. In der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Anſehen Molière's in Frankreich überhaupt gegen die Comédie larmoyante zurückgetreten, ſo daß ſelbſt der Tartüffe keine vollen Häuſer mehr machte. Eine Wendung zum beſſeren ging von der Akademie aus, welche 1769 die Darſtellung der Verdienſte Molière's zur Preisaufgabe und das Studium ſeiner Werke zu einem Gegenſtande gelehrter Unterſuchung machte. Von dieſer Zeit mehrten ſich

*) Siehe den Bericht des Geiſtlichen Boivin, Doctor der Theologie an St. Joſeph in den Considérations historiques et artistiques sur les monnaies de France 1851. p. 193, der ſich bei Moland VII p. 389 abgedruckt findet.

die Schriften über ihn und die Ausgaben seiner Werke.*) Auch die Bühne nahm die Darstellung derselben wieder auf. Die Bemühungen des Schauspielers Lekain, Molière ein Denkmal zu setzen, scheiterten (1773) gleichwohl noch an der Theilnahmlosigkeit der reicheren Klassen. 1778 wurde jedoch im Sitzungssaal der Academie wenigstens die Büste des Dichters mit der Inschrift: „Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la notre"; zur Aufstellung gebracht; Chamfort bemerkte dazu: „Il faut qu'un corps illustre attende cent années pour apprendre à l'Europe que nous ne sommes pas de barbares." Auch rief dieser Vorgang wieder verschiedene lateinische Schriften und Stücke hervor, so wie eine Menge solcher, deren Held Molière war oder welche Seitenstücke zu den seinigen und Fortsetzungen derselben bildeten. Trotz dieser erneuten Vogue, von welcher Molière's Andenken ergriffen und auf den Gipfel bewundernder Anerkennung gehoben ward, wurde demselben doch erst im Jahre 1844 durch Nationalsubscription ein Denkmal gegenüber dem Hause, in welchem er starb, errichtet. Régnier, ein Mitglied der Comédie française, hatte 1829 die Anregung hierzu gegeben.

Die Franzosen haben Recht, auf Molière stolz zu sein. Er gehört zu den vorzüglichsten Dichtern ihrer Nation, zu den vorzüglichsten komischen Dramatikern aller Zeiten. Wenn es auch eine Uebertreibung ist, ihn auf dieselbe Höhe mit Shakespeare zu stellen, so ist es doch ebenso unangemessen, ihn diesem schlechthin unterzuordnen. Jeder von ihnen bezeichnet den Gipfel einer ganz verschiedenen Ordnung der Geister, einer verschiedenen Kunstanschauung. Shakespeare schrieb für die Menschheit, weil er jede einzelne Erscheinung in ihrer Wurzel zu erfassen strebte und diese nur im Allgemeinmenschlichen suchte. Es war ihm bei seiner Darstellung wesentlich um diese Ergründung und bei dieser Ergründung immer nur um seine Darstellung zu thun. Molière schrieb vor Allem für die Gesellschaft, welche er vorfand, die er durch seine Vorstellungen von ihren Verirrungen, Gebrechen und Lastern zu heilen, ihr aber dabei auch zu gefallen, sie zu belustigen

*) Ein möglichst vollständiges Verzeichniß derselben findet sich in der Bibliographie im 7. Bde. der Moland'schen Ausgabe.

**) Soulié, Eudore, Recherches sur Molière. Paris 1863. giebt sowohl hierüber, wie über eine Menge persönliche Verhältnisse des Dichters und seiner Familie actenmäßige Auskunft.

ſtrebte. Obſchon er weder einen ſo univerſalen Standpunkt einnimmt wie Shakeſpeare, noch dieſen an Tiefſinn erreicht, ſo drang er doch tief genug in das Leben, welches er ſchilderte, ein, um ſeinen Darſtellungen eine Lebendigkeit zu geben, die ſelbſt heute nur wenig von ihrer urſprünglichen Bedeutung eingebüßt hat. Er ſtand in vieler Beziehung ſo hoch über den Vorurtheilen ſeiner Zeit, daß es uns bisweilen anmuthet, als ob ſie erſt hundert Jahre ſpäter geſchrieben ſein könnten. Er war von einem ſo freien und reinen Kunſtgeſchmack, daß faſt alles, was er geſchrieben, noch heute für muſterhaft gilt. Er hat dem Alexandriner ein ſo großes dramatiſches Leben gegeben, als es wohl überhaupt möglich iſt. Er hat dem Reime eine reizende Mannichfaltigkeit und treffende Pointen verliehen. Am ausdruckvollſten, am charakteriſtiſcheſten finde ich ihn jedoch in der Proſa, die immer voll Geiſt, ſprühendem Leben und anmuthigſter, leichter Beweglichkeit iſt. Doch wird man zur völligen Richtigſtellung des Bildes auch einiger Mängel mit zu gedenken haben. Daß er das dichteriſche Intereſſe zuweilen dem des Schauſpieldirectors und Schauſpielers unterordnete, hat ſchon berührt werden müſſen. Das letzte hat vielleicht dazu beigetragen, daß ihm die Ausführung der einzelnen Charaktere, Situationen und Scenen immer mehr als die Handlung galt. Sein Beiſpiel iſt vielleicht Urſache, daß die meiſten franzöſiſchen Beurtheiler dem Komiſchen des Charakters den erſten Rang zuerkennen. Die Pièces à Episodes oder à tiroir ſind eine weitere Folge davon und einzelne ſeiner Luſtſpiele nehmen wohl hier und da auch unbeabſichtigt den Charakter der letzteren an.

Bei aller Freiheit des Geiſtes war Molière doch mehr, als er dachte, in den akademiſchen Regeln z. B. der Einheit des Orts und der Zeit befangen, denen er bisweilen die Wahrſcheinlichkeit der Vorgänge, welche er darſtellte, opferte. Auch macht ſich bei aller Lebendigkeit und Natürlichkeit ſeiner Darſtellung hie und da ein gewiſſer Conventionalismus bemerkbar. Befremdender noch iſt die Befangenheit in der blinden Verehrung Ludwigs XIV., welche bisweilen in geradezu ſtörender Weiſe aus ſeinen Stücken hervortritt, wie z. B. in der Rede des am Schluß des Tartuffe als Deus ex machina agirenden Polizeibeamten:

Nous vivons sons un prince ennemi de la fraude,
Un prince, dont les yeux se font jour dans les coeurs
Et qui ne peut tromper tout l'art des imposteurs etc.

Dies erklärt sich nur daraus, daß der Glaube an die Unfehlbarkeit des Königs unter Ludwig XIV. ganz allgemein zu einem Axiom geworden war, daher es z. B. in Chappuzeau's 1674 erschienenem Théâtre français zur Rechtfertigung der Schauspielkunst geradezu heißt: „Il n'y point de profession au monde autorisée par le souverain qui ne soit juste et utile et qui n'ait pour but le bien public." Dagegen halte ich es doch für zuweitgehend, wenn man behauptet, Molière habe in seinem Amphitryon die Maitressenwirthschaft des Königs rechtfertigen und glorificiren wollen, wennschon es wahr ist, daß er gelegentlich den königlichen Geliebten gehuldigt, sich zur Verschönerung der ihnen gewidmeten Feste hergegeben und den Ehebruch in einem dem Geiste der Zeit entsprechenden leichtfertigen Sinne behandelt hat.

Ludwig XIV. hat ohne Zweifel viel dazu beigetragen, daß sich der Genius von Dichtern, wie Racine und Molière frei entfalten konnte, er hat sicher Verständniß für ihre Bedeutung und großes Verdienst um ihre Anerkennung gehabt. Doch ist es irrig zu glauben, daß seine Regierung es war, welche diese und ähnliche Geister hervorgebracht habe. Die Ursachen des Hervortretens des Genies sind zu allen Zeiten in ein tiefes Naturgeheimniß gehüllt, selbst die Entwickelung desselben geht unter den entgegengesetztesten Verhältnissen und Bedingungen vor sich, sie wird nicht nur durch die Gunst, sondern auch oft durch den Widerstand derselben gefördert. Eher ließe sich sagen, daß der bevormundende Einfluß, welchen Ludwig XIV. wie auf fast Alles, auch auf die Literatur und Kunst ausübte, und die durch sein Beispiel um sich greifende Pracht- und Genußliebe erschlaffend auf die Geister einwirken, ihnen die Richtung auf ganz äußerliche Zwecke und Ziele geben und ihre Werke hierdurch verflachen mußte. Wie wenig tiefgehend der Antheil war, den dieser König an den Werken des Genies nahm, beweist der Umstand, daß er die geistige Kraft Racines in einem Werke, das der Natur und dem Vermögen seines Geistes gar nicht entsprach, daß er das Talent Molière's in nichtigen Festspielen vergeuden konnte. Auf diese Weise ist Ludwig XIV. der Entwicklung der Dichtung und Kunst nicht blos förderlich, sondern auch nachtheilig geworden, wozu der in der zweiten Hälfte seiner Regierung immermehr überhand nehmende Geist der Frömmelei und Heuchelei, unter deren Gewand sich eine heimlich

immer weiter um sich fressende Sittenlosigkeit barg, natürlich noch beitrug. Er hatte hauptsächlich das tiefe Sinken der Kunst und Dichtung in den letzten Decennien seiner Regierung zur Folge.

Der Einfluß, welchen das Molière'sche Drama auf die Theater der übrigen Länder Europas ausgeübt hat, denen es doch selbst erst vielfach verschuldet war, ist ein ganz ungeheurer. Deutschland scheint denselben früher, als alle anderen Länder erfahren zu haben. Schon 1670 erschien eine zwar schlechte und unvollständige Uebertragung der Werke des Dichters in Frankfurt a. M.; 1694 eine schon bessere, von Veltheim. Gleichzeitig noch eine andre, der eine französische Ausgabe zur Seite ging. In England gab man seit 1670 ebenfalls schon einzelne Stücke Molière's auf den Londoner Bühnen, meist in vergröberter Umarbeitung. Erst im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde er hier in reiner Gestalt allgemeiner bekannt. Seit 1732, in welchem Jahre eine Prachtausgabe der Werke des Dichters in London erschien, gingen aber gerade von hier die ersten Anregungen aus, die Theilnahme für sie in dessen Vaterlande wieder zu wecken. — In Italien sahen wir Molière ebenfalls schon um das Ende des 17. Jahrhunderts durch Riccoboni in Aufnahme gebracht. 1698 erschien eine italienische Uebersetzung der Werke von Castelli in Leipzig. 1756 die von Gozzi. Der Nachahmungen Gigli's wurde bereits in der Geschichte des italienischen Dramas gedacht. — Am spätesten tritt der Einfluß Molières beim spanischen Theater hervor. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts erschien der Tartuffe auf der Bühne in Lissabon, etwas später der Misanthrope auf der von Madrid. Von jetzt an breitete sich der französische Einfluß mehr und mehr aus, bis er zuletzt die spanische Bühne für länger fast völlig beherrschte.

Die Erfolge und das Beispiel Molière's zogen eine Menge französischer Schriftsteller in seine Bahnen, sei es, daß sie ihm einfach nachahmten, sei es, daß sie auf seinem Wege neue Wirkungen hervorzubringen suchten. Besonders sind es die Schauspieler, welche ähnliche Vortheile, ähnlichen Ruhm zu erwerben trachteten. Von ihnen seien nur Poisson (v. 1657 an), Dorimond (v. 1658 an), De Villiers (v. 1659 an), Brécourt und Chevalier (v. 1660 an), Rosimont und Hauteroche (von 1668 an), Champmeslé (v. 1671 an), Baron und Dancourt (v. 1685 an), hervorgehoben; aus den Reihen der neben ihnen auftretenden Dichter und Schriftsteller aber Thomas Corneille,

Quinault v. 1653 an, Lafontaine (v. 1656 an), Saumaiſe und Chappuzeau (v. 1656 an), Montfleury (v. 1660 an), Bourſault (v. 1661 an), De Viſé (v. 1663 an), Bruies und Palaprat (v. 1689 an), Dufresny (v. 1692 an), Regnard (v. 1694 an.)

Wie Pierre Corneille und ſein jüngerer Bruder Thomas iſt auch Quinault zuerſt mit Komödien aufgetreten. Sie waren meiſt unter ſpaniſchem Einfluß entſtanden, ja oft nichts weiter als freie Ueberarbeitungen ſpaniſcher Stücke; ſo La Fantôme amoureuse nach Calderon's Galan fantasma, Les coups de l'amour et de la fortune, nach deſſelben Dichters Lances de Amor y Fortuna ꝛc. Thomas Corneille verſuchte ſich überhaupt in den verſchiedenſten Gattungen, ſodaß er ſich ſpäter auch noch auf die pièces de machines warf, von denen ich ſeine Circé ſchon zu berühren gehabt habe. Auch das in dieſes Genre einſchlagende Luſtſpiel L'inconnue (1675) hatte einen ungeheuren Erfolg. Von anderer Art war jedoch der, welchen das Luſtſpiel La devinerese erzielte. Er hing mit dem Intereſſe zuſammen, welches damals ein bedeutender Criminalprozeß erregte, der ſich vor den gegen das Verbrechen der Hexerei und Giftmiſcherei eingeſetzten Chambres ardentes abgeſpielt hatte. An allen dieſen drei Stücken war Jean Dauneau de Viſé mit betheiligt, welcher überhaupt in den literariſchen Angelegenheiten der Zeit eine nicht unbedeutende Rolle ſpielte. 1645 geboren und einer alten Pariſer Familie entſtammend, war er urſprünglich zum geiſtlichen Stande beſtimmt worden, aber ſeine poetiſchen Neigungen führten ihn zur Schriftſtellerei. Er ſchrieb Novellen und Bühnenſtücke, gab 1672 die Zeitſchrift Le Mercure galant heraus, die er mit einer nur kurzen Unterbrechung bis 1710 fortſetzte. Sein erſter dramatiſcher Verſuch war die Zélinde, ſein bedeutendſtes Werk dieſer Art das Luſtſpiel La mère coquette ou les amants brouillés. Es wurde aber durch das gleichnamige Stück Quinault's, dem er den Plan dazu mitgetheilt hatte, weit überflügelt, obſchon das ſeinige mehrere Züge enthält, die man bei letzterem ungern vermißt. Quinault's Mère coquette iſt dasjenige dramatiſche Werk dieſes Dichters, das ſich am längſten auf der Bühne erhalten hat. Es iſt auch das bedeutendſte, wie es ganz allgemein als dasjenige bezeichnet wird, welches ſich dem Molière'ſchen Charakterluſtſpiel am meiſten nähert. Geoffroy hat*) das Quinault'ſche

*) A. a. O. II. S. 171.

Stück mit dem De Viſé'ſchen näher verglichen und einige ſehr feine Bemerkungen darüber gemacht.

Jean de Lafontaine, geb. 8. Juli 1621 zu Chateau Thierry, geſt. 31. März 1695 zu Paris*), der als Erzähler und Fabeldichter eine ſo hervorragende Rolle ſpielt, nimmt als Dramatiker nur eine ſehr untergeordnete Stellung ein. Es ſcheint, daß es ihm hierzu an Charakter fehlte, da er faſt durch ſein ganzes Leben von fürſorgenden Freunden und Freundinnen geleitet worden iſt. Gleichwohl hat er vielleicht mehr, als man gewöhnlich annimmt, auf den Charakter des franzöſiſchen Luſtſpiels eingewirkt. Freilich nicht durch ſeine Luſtſpiele. Oder ſollten ſeine Fabeln und Erzählungen nicht vorzugsweiſe den Anſtoß dazu gegeben haben, daß das franzöſiſche Luſtſpiel ſeit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein ſo großes Gewicht auf die moraliſche Tendenz legte, und doch zugleich einer gewiſſen Leichtfertigkeit huldigte? Wußte doch Lafontaine ebenfalls ganz vortrefflich den ſchlüpfrigen Inhalt mit der moraliſirenden Tendenz zu verbinden und durch dieſe zu decken. Zuletzt weiſen freilich beide Erſcheinungen gleichmäßig auf eine beſondere Seite der Zeit und des franzöſiſchen Geiſtes hin, die ſie zum Ausdrucke brachten.

Auch hatte das Luſtſpiel ſchon von Alters her ſich durch die beſſernden Wirkungen, die es vorgab, hervorzubringen, gegen die Angriffe der Frommen vertheidigt; wobei noch der Zuſammenhang zu berückſichtigen iſt, in welchem es nicht blos mit den Farcen und Sotties, ſondern auch mit den alten Moralitäten ſtand. Das Lehrhafte bildete überhaupt immer eine beſondere Seite des franzöſiſchen Geiſtes, in welchem die Verſtandeskräfte ja vorherrſchen. Die Satire war nur eine beſtimmte Form dieſes Lehrhaften, in welcher derſelbe durch Witz und Spottluſt brilliren konnte. Auch die neue Philoſophie, welche in Frankreich aus gleichem Grunde ſofort eine praktiſche Richtung einſchlug, hatte vorzugsweiſe die Moral zum Gegenſtande ihrer Unterſuchungen gemacht. Schon Montaigne war Moraliſt. Nachdem aber Descartes mit dem Geiſt der Methode auch den der Kritik in die Wiſſenſchaft eingeführt hatte, dehnte man die Unterſuchungen auf den Charakter des Menſchen aus. Dies wirkte auf die künſtleriſche Auffaſſung und Darſtellung ein, welche

*) St. Beuve, Portraits littéraires I. p. 51. — Geoffroy a. a. O. II. p. 184. Parfait a. a. O. VIII. p. 40.

nun das Charakteriſtiſche beſonders bevorzugte. Die Philoſophen gaben Anregung und Beiſpiel hierzu. Pascal war in ſeinen Provinciales darin vorausgegangen. Er hatte die ſatiriſche Form gewählt; wogegen in ſeinen Pensées das moraliſche Element reiner hervortrat. 1665 gab Rochefoucauld ſeine Maximen, 1688 La Bruyère ſeine Caractères de Théophrastes traduits du grec avec les caractères ou les moeurs de ce siécle heraus. Der Einfluß auf die Geſchichtsſchreibung tritt daneben in der Reichhaltigkeit der Memoirenliteratur der Zeit hervor.

Von den verſchiedenen kleinen Stücken, welche Lafontaine verfaßte, hat ſich Le florentin am längſten auf der Bühne erhalten, weil einige große Schauſpielerinnen, nach dem Vorgang der Adrienne Lecouvreur, die Rolle der Hortenſe mit in ihr Repertoire aufgenommen hatten. Geoffroy giebt Ragotin, Le veau perdu und La coupe enchantée weitaus den Vorzug, von denen die letzten beiden zuweilen, aber doch wohl mit Unrecht, dem Champmeslé zugeſchrieben worden ſind.

Samuel Chappuzeau*) verdient hier nur wegen ſeines Théatre français, dem erſten Verſuche einer geſchichtlichen Darſtellung des franzöſiſchen Theaters, beſondere Hervorhebung. Er ſcheint in Paris geboren worden zu ſein. Sein proteſtantiſches Glaubensbekenntniß veranlaßte ihn aber, ſein Glück in anderen Ländern zu ſuchen, was ihn in ein ebenſo unſtetes wie wechſelvolles Leben riß. Er widmete ſich bald der Schriftſtellerei, bald der ärztlichen Praxis, bald dem Lehrfache. 1664 im Bade Pyrmont ſoll er ſich mit ſeinem Luſtſpiele Les eaux de Pyrmont und der in daſſelbe eingelegten Huldigung die Gunſt der Herzogin von Braunſchweig-Hannover zu erwerben gewußt haben, welche ihn zeitweilig mit der Leitung einer in den königlichen Dienſt genommenen franzöſiſchen Schauſpielertruppe in Hannover betraute. Auch wird er als Lehrer Wilhelms III. von England genannt. Er ſtarb, nach Fournel, 1701 in Armuth zu Zell (wohl bei Coblenz). Außer ſeiner Geſchichte des franzöſiſchen Theaters und vielen andern hiſtoriſchen Schriften, ſchrieb er auch eine Reihe Luſtſpiele, von denen Fournel La Dame d'intrigue (1663) mitgetheilt hat, die aber heute ohne Werth ſind.

Wichtiger iſt Edmé Bourſault**), der 1638 geboren, einer der

*) Fournel, a. a. O. I. 358.

**) Parfait, a. a. O. XII. S. 370. Geoffroy, a. a. O. II. S. 187. Fournel, a. a. O. I. 93. Seine Werke erſchienen 1725. 2 Bde. Paris.

erſten Familien von Muſſi l'Evêcque in Burgund entſprang. Seine Erziehung wurde gleichwohl vernachläſſigt. Wie ſo viele junge Leute der Zeit ergriff er die ſchriftſtelleriſche Carrière. 1661 mit dem kleinen Stück Le médecin volant betrat er die Bühne. Kurze Zeit ſpäter wurde er, wie wir geſehen, in den Kampf der troupe royal mit Molière gezogen, was ihm eine heftige Abfertigung Boileaus zuziehen ſollte. Er beantwortete ſie mit einer kleinen ſatiriſchen Komödie, La satire des satires. Boileau vermochte zwar die Aufführung, nicht aber den Druck derſelben zu hindern. Die harmloſe Satire wurde aber noch durch das maßvolle Vorwort gemildert, ſo daß Boileau öfter ſagte, Bourſault ſei der einzige, den er, angegriffen zu haben, bedaure. Von Bourſault's Stücken ſind Le mercure galant ou la comédie sans titre (1683), Esope à la ville (1690) und Esope à la Cour (1701) weitaus die beſten. Das letztgenannte wurde erſt nach des Dichters Tode geſpielt. der in dieſem Jahre ſtarb. — Bourſault war ein Mann von Geiſt, aber ohne Erfindungs- und Geſtaltungskraft. Er nahm ſich dasjenige Genre zum Muſter, welches dieſe am mindeſten fordert und für das Molière in ſeinen fâcheux das Muſter aufgeſtellt hatte. Er brachte durch den Erfolg dieſer Stücke die pièces à tiroir in weitere Aufnahme. Zu dieſem Erfolg, der ſich hauptſächlich an ſeinen Esope à la ville knüpfte, trug viel dazu bei, daß er in der Titelrolle dieſes Stücks eine überaus dankbare ſchauſpieleriſche Aufgabe geſchaffen hatte, welche von einer Reihe der bedeutendſten Darſteller ergriffen wurde. Zuerſt glänzte Raiſin darin, ſpäterhin Quinault, Montménil, Lenoue und Monval. Welche Bedeutung dieſe beiden Stücke hierdurch aber auch auf der Bühne gewannen, ſo nehmen ſie ſich doch beim Leſen ſehr dürftig aus. Der Schauſpieler muß ihnen eben das Beſte, das Leben, die charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit, erſt noch hinzubringen

Auch Antoine Jacob de Montfleury*) haben wir ſchon bei den Streitigkeiten mit Molière zu begegnen gehabt. Er war der Sohn des Schauſpielers Jacob de Montfleury, von welchem Chappuzeau ſagt, daß er, der einzige Schauſpieler der Zeit, gleich groß im Tragiſchen wie im Komiſchen geweſen ſei. 1540 zu Paris geboren, erhielt Antoine eine ſehr ſorgfältige Erziehung. Dem Wunſche des

*) Parfait, a. a. O. IX. p. 200. Geoffroy, a. a. O. II. p. 194. Fournel, a. a O. I. p. 213.

Vaters nachgebend, widmete er sich der Jurisprudenz, obschon sein Herz beim Theater war. Schon mit 20 Jahren betrat er als dramatischer Dichter die Bühne mit der Posse Le mariage de rien. Später machte er noch im Finanzfach Carrière, wobei er sich das Vertrauen des Ministers Colbert zu erwerben verstand. Er starb 1685 zu Aachen. In die Händel mit Molière wurde er wohl nur durch die Pietät gegen seinen Vater gerissen.

Ohne eigentliche dichterische Begabung, besaß Montfleury ein gewisses Bühnentalent und eine muntere Natürlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, was seinen Stücken zu ihren Erfolgen verhalf. Besonderen Beifall erhielt La femme juge et parti*), obschon es in demselben Jahre (1669) mit dem Tartüffe erschien, daher mit dem Erfolge desselben zu kämpfen hatte. Der Inhalt ist folgender: Eine Frau von ihrem Manne, eines falschen Verdachts wegen, auf einer wüsten Insel ausgesetzt, wird durch die Gunst des Zufalls gerettet. Sie hat als Mann verkleidet im Gefolge des Herzogs von Modena Aufnahme gefunden und kehrt mit diesem in ihre Heimath zurück, wo ihr Mann gerade im Begriffe steht, sich aufs Neue zu vermählen. Es gelingt ihr jedoch, durch die Gunst des Herzogs, die eben erledigte Stelle des Richters zu erhalten, worauf sie ihren Gatten wegen der an seinem Weibe vollzogenen Gewaltthat zur Verantwortung zieht. Die komische Situation besteht darin, daß dieser nun alles in Bewegung setzt, die Schuld seiner Frau zu erweisen und die vermeintlich durch sie erlittene Beschimpfung offenbar zu machen, während doch alles, was er für diesen Zweck thut, nur dazu dient, ihre Unschuld ans Licht zu ziehen. Natürlich giebt sie sich ihm nun zu erkennen.

Dieses seinem Stoffe nach wieder ganz romantische Lustspiel hielt sich lange Zeit auf der Bühne, was auch von ein paar Arbeiten des Schauspielers Noel le Breton, Sieur de Hauteroche**) gilt, nämlich von dessen Crispin médecin, obschon dieses Stück als Nachspiel zu Corneille's Heraclius ausgepfiffen worden war und von L'esprit follet, einer amüsanten Bearbeitung der Calderon'schen Dama duende. Auch von Baron erzielte ein Lustspiel L'homme à bonnes fortunes, mit

*) Fournel hat Les bestes raisonables (1661) mitgetheilt, welche einige sehr komische Scenen enthalten. Er lobt auch L'école des Jaloux (1664). Seine Werke erschienen mit denen seines Vaters. Paris 1705. 2 Bde.

**) Fournel, a. a. O. II. 91.

dem er 1686 hervortrat, einen ſo großen Erfolg, daß es verſchiedene Nachahmungen zur Folge hatte, unter Anderen Dancourts Chevalier à la mode, welcher jedoch ſein Vorbild weit übertraf und Regnard's Homme à bonnes fortunes, in welchem der Gegenſtand in der grotesken Weiſe der commedia dell' arte behandelt erſcheint. Baron's homme à fortunes iſt ein Libertin, der ſein Glück bei den Frauen ſucht und es im Genuß und Wechſel des Lebens findet. Dancourt's Chevalier à la mode will dagegen ſein Glück durch die Frauen machen, indem er ſich ihrer, gleichviel ob alt oder jung, zu dieſem Zwecke bedient.

Florent Carton Dancourt*) wurde 1661 zu Fontainebleau geboren. Er ſtudierte in Paris bei den Jeſuiten, um ſich zum geiſtlichen Stand auszubilden; das Verhältniß, in welches er zu der Schauſpielerin Thereſe le Noir de la Thorillière gerieth, die er entführte, um ſowohl ſeine, wie ihre Familie zur Einwilligung in die Verbindung mit ihr zu zwingen, bewog ihn aber zur Bühne zu gehen. Er debütirte 1685 auf dem Theater français als Schauſpieler und mit ſeinem Notaire obligeant auch als Dichter. 1718 zog er ſich aus religiöſen Bedenken wieder von der Bühne zurück und ſtarb 1725 faſt gleichzeitig mit ſeiner Frau. Er iſt einer der fruchtbarſten Bühnendichter der Zeit. Gebrüder Parfait geben von ihm nicht weniger als 56 Stücke an, von denen die beiden letzten aus den Jahren 1724 und 25 herrühren.**) La Harpe hat Dancourt jedenfalls zu niedrig geſchätzt, vielleicht weil er ſeine beſſeren Stücke gar nicht geleſen hatte, da er weder den Chevalier à la mode, noch Les bourgeoises à la mode, noch Les vacances, L'été des coquettes und Les curieux de Compiègne erwähnt, die doch ſicher zu ihnen gehören. Nur Le mari retrouvé und Les bourgeoises de qualité finden noch neben Le galant jardinier und Les trois cousines bei ihm Gnade. Dancourt war aber wirklich ein Mann von Talent und Geiſt, voll glücklicher Einfälle und ächter Luſtigkeit, wenn auch ſein Geſchmack nicht gerade ſchwierig war und ſeine Intentionen nicht in die Tiefe gingen. Er kennt weder die Zwecke und Ziele der Kunſt, noch die des Luſtſpiels, die er nur zu oft beide ver-

*) Parfait, a. a. O. XV. p. 51. La Harpe, a. a. O. VI. p. 46. Geoffroy, a. a. O. II. p. 231.

**) Die mir vorliegende Ausgabe der Oeuvres de M. Dancourt. 2. Edit. Paris 1711—14 enthält ſie natürlich nicht alle.

letzt. Er greift aber frisch in das Leben hinein und knüpft keck an irgend einen Vorfall des Tages an, wobei er wahr in der Schilderung ist. Da er bis in die Zeiten der Regentschaft schrieb und um die Sittenlosigkeit und Verderbniß derselben satirisch zu geißeln, dieselbe bei ihrer schlechtesten Seite erfaßte, ja ihre Gebrechen zum Theil übertrieb, so muß freilich vieles bei ihm durch die Rücksichtslosigkeit der Schilderung beleidigen, vieles auch selbst wieder den Eindruck des Leichtfertigen machen. Nicht weniges erscheint darin auch platt oder unverständlich, was es zu seiner Zeit keineswegs war, weil es durch unmittelbare Beziehung auf das Leben interessirte und zündete. Besonders glücklich war er in der Schilderung der Sitten und Zustände des damaligen Pariser Bürgerthums. Wer diese studiren will, wird sich seiner Stücke immer mit Vortheil bedienen. So läßt sich z. B. aus La femme d'intrigues, welches Stück 1692 erschien, auf's deutlichste erkennen, wie tief die Sitten schon in der späteren Zeit Ludwigs XIV. gesunken waren.

Jean Palaprat,*) 1650 zu Toulouse geboren, wo er auch seine Studien machte, widmete sich der Jurisprudenz. Die Bekanntschaft mit dem Schauspieler Raisin weckte in ihm die Lust zum Theater. Der mit ihm befreundete Abbé de Brueis theilte mit ihm diese Neigung. David Augustin Brueis**) war 1640 zu Aachen geboren und ursprünglich Protestant. Er trat aber später zur römischen Kirche über und widmete sich dem geistlichen Stande. Außer verschiedenen geistlichen Werken schrieb er auch eine Geschichte des Theaters und, wie Palaprat, mehrere Stücke für die Bühne, von denen die besten: Le grondeur (1691) und Le muet (1691) mit diesem gemeinsam gearbeitet sind.

Der Grondeur behandelt einen Charakter, welcher zwar keine Ursache hat mürrisch und unzufrieden zu sein, der es aber aus einer zur Gewohnheit gewordenen Disposition des Gemüths ist. Die Schauspieler, besonders Champmeslé, setzten der Aufführung dieses Stückes große Schwierigkeiten entgegen, obwohl Palaprat mit Le ballet extravagant und mit Le concert ridicule bereits Bühnen-

*) Parfait, a. a. O. — La Harpe, a. a. O. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 270.

**) Parfait, a. a. O. XIV. p. 123. — Le Sage, a. a. O. IV. p. 2. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 270.

erfolge erzielt hatte. Die Dichter mußten es von 5 auf 3 Akte zurückführen und selbst dann noch Verschiedenes daran ändern, was eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung und ein Sinken gegen den Schluß hin zur Folge hatte. Gleichwohl gehörte es mit zu den besseren und lustigsten Stücken der Zeit, wie die Arbeiten dieser Autoren, welche alles Zweideutige und Schlüpfrige verschmähten, überhaupt meist von einer reinen Lustigkeit sind. Voltaire, welcher den Grondeur, nach Palaprat's eigner Angabe, hauptsächlich dem Abbé de Bruéis zuschreibt, sagt, daß die zehn Bände Streitschriften, die dieser hinterlassen, seinen Namen der Vergessenheit nicht zu entreißen vermocht haben würden; die kleine Komödie Le grondeur, welche allen Farcen Molière's, ja selbst dem Advocat Pathélin überlegen sei, diesem alten Denkmal gallischer Ursprünglichkeit (naiveté), den Bruéis ebenfalls durch seine Ueberarbeitung verjüngt habe; werde ihn aber lebendig erhalten so lange es noch ein Theater in Frankreich giebt. Das Stück wurde nichtsdestoweniger bei seinem ersten Erscheinen mit Zischen begrüßt und 120 Jahre später mit Zischen von der Bühne verjagt, weil, wie Geoffroy sagt, das Parterre plötzlich Anstoß an dem Namen einer Dienstmagd, Cateau, dem Diminutiv von Cathérine nahm; nachdem es inzwischen die größten Erfolge erlebt und das Publikum aufs Beste erheitert hatte. Palaprat selbst, der, wie schon bemerkt, das Hauptverdienst von sich ablehnte, sagt, „daß außer den göttlichen Werken Molière's kein Stück nach dem ersten Pathélin zu so viel Sprichwörtlichkeiten Veranlassung gegeben habe, als dieses, was immer in gewissem Sinne ein Zeugniß für die Güte eines Werkes sei." Palaprat starb 1721, sein Freund und poetischer Gesellschafter Bruéis nur zwei Jahre später.

Charles Rivière Dufresny*) war 1648 zu Paris geboren. Er stammte in gerader Linie von jener Bäuerin Annet ab, welche unter den Geliebten Heinrichs IV. als la belle jardinière bekannt ist. Er wurde daher von Ludwig XIV. unterstützt und gefördert, der ihn auch als valet de chambre in seine Dienste nahm. Vielseitig begabt, wie Dufresny war, zeigte er Talent und Geschmack für verschiedene Künste und versuchte sich sowohl in der Poesie, wie in der

*) Parfait, XV. p. 397. — Le Sage, a. a. O. VI. p. 41. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 331.

Muſik, in der Zeichnen- und Gartenkunſt. Seine zahlreichen Luſtſpiele ſtellen ſich in ihrer Ungleichheit als die Producte eines gefälligen, fruchtbaren Naturtalents, eines geiſtvollen Dilettantismus dar. Es fehlt ihnen durchgehend an Vertiefung. Von ihnen ſeien hervorgehoben L'esprit de contradiction (1700), Le double veuvage (1702), La réconciliation normande (1719) und Le mariage fait et rompu (1721). Das letzte hat ſich längere Zeit auf der Bühne erhalten. Le Sage ſtellt Dufresny weit über Dancourt, doch liegen ſeine Vorzüge faſt immer im Detail, nur daß es dieſem Detail häufig an dem fehlt, was es erſt bühnenwirkſam gemacht haben würde. Um zu ſeiner Zeit recht gefallen zu können, war Dufresny, wie Geoffroy ſagt, theils zu einfach und natürlich, theils wieder zu fein. Die gedrungene Kürze ſeines Dialogs und ſeiner Sprüche kam auf der Bühne nicht immer zur Wirkung. Die Schauſpieler verſtanden es nicht, das Originelle und Pikante genügend darin hervortreten zu laſſen. Seine Arbeiten gefielen daher beſſer beim Leſen. Dufresny, der 1724 ſtarb, war lange mit dem in ſeinen Erfolgen ungleich glücklicheren Regnard befreundet. Das Luſtſpiel Le joueur aber entzweite ſie. Dufresny behauptete, Regnard den Stoff dazu mitgetheilt zu haben, und dieſer kam ihm nicht nur mit ſeinem Stücke zuvor, ſondern verdunkelte auch das ſeines Freundes, das 1696 nur wenige Monate ſpäter unter dem Titel Le chevalier joueur erſchien.

Jean François Regnard,*) 1656 zu Paris geboren, wird als derjenige bezeichnet, welcher Molière am Nächſten gekommen ſei. Einer ſehr wohlhabenden Familie entſtammend, konnte er ſich ſorglos dem Hange ſeiner Natur überlaſſen. Seine Jugend verbrachte er im Ausland auf Reiſen. Die Liebe aber führte ihn endlich, und zwar in ſehr romantiſcher, abenteuerlicher Weiſe in die Heimath zurück, wovon er in einer Erzählung Le provençal ſelber berichtet hat.**) Er ließ ſich nun in Paris nieder, richtete ſich hier aufs Behaglichſte ein und führte das Leben eines Epikuräers. Erſt jetzt, in ſeinem 38. Jahr, trat er mit einem dramatiſchen Verſuche La sérénade (1694) hervor. Das Luſtſpiel Le joueur, das man ſein Meiſterwerk nennt

*) Parfait, a. a. O. XIV. p. 19. — Le Sage, a. a. O. VI. p. 17. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 336.

**) Im II. Theil der Oeuvres de M. Regnard, Paris 1731. Ein Auszug davon bei Parfait.

und welches von Manchem ganz dicht neben Molière's Schöpfungen gestellt wird, von dessen Charakterlustspielen es aber noch immer durch eine tiefe Kluft getrennt ist, begründete seinen Ruf. Kaum minderen Beifall erwarb sein Légataire universal, ein Stück gegen dessen Immoralität Rousseau später mit so viel Heftigkeit auftrat. Zwei Liebesleute, die einen gebrochenen Greis zu beerben suchen, und in dem Wahn, daß er bereits mit dem Tode ringt, ein Testament fälschen, bilden den Hauptgegenstand dieser Darstellung. Geoffroy mag Recht haben, daß die Leute, welche darüber gelacht, doch noch gerade so ehrlich aus dem Theater herausgegangen sein werden, als sie hineinkamen, doch wird andrerseits nicht geleugnet werden können, daß sie an Feinheit der Empfindung und des Geschmacks unmöglich gewonnen haben können. Das Stück stieß daher schon zu seiner Zeit vielfach auf Widerspruch. Dies veranlaßte die letzte dramatische Arbeit des Dichters, La critique du légataire. Le distrait (1697) von Lessing besprochen, verdient deshalb Erwähnung, weil es ein auffälliges Beispiel für die Unsicherheit des Werths theatralischer Erfolge ist. Er fiel bei seinem ersten Erscheinen durch, wogegen er bei der um 34 Jahre späteren Wiederaufnahme viel Beifall fand. Les Menèchmes (1705) sind vielleicht das bestgearbeitetste der Regnard'schen Stücke, Les folies amoureuses (1704) das gefälligste und lustigste. Regnard starb 1709. Leichtlebig, wie er war, strebte er vor allem darnach, zu erheitern und die Lacher auf seine Seite zu ziehen. Er gab dafür nicht nur die Moral, sondern nicht selten die Folgerichtigkeit und Wahrscheinlichkeit der Charaktere und Handlung mit preis. Doch ist er voll treffender und pikanter Züge, voll lächerlicher Einfälle und Witzworte. „Wer sich an Regnard nicht zu erfreuen vermag," sagt Voltaire, „der ist Molière nicht werth".

VII.

Entwicklung der franzöſiſchen Oper.

Quellen der nationalen franzöſiſchen Oper. — Die Chanſons und Tänze. — Die Vaudevilles. — Die Ballets. — Das Ballet de la Reine. — Italieniſcher Einfluß. — Balthaſar Baltazzerini. — Die Finta pazza. — Chapoton und ſein Orphée. — Louis de Mollier und Beuſerade. — Der Abbé Perrin und Cambert. — Der Serſé des Cavalli. Der Marquis von Sourdéac. — Die Académie de Muſique. — Pomone. — Jean Baptiſte Lully. — Quinault. — Campra. — Die Theater de la foire. — Kampf derſelben mit den Comédiens français und der Académie de Muſique. — Die Spiele mit Ecriteaux. — Die Vaudevilles und Anfänge der Entwicklung einer nationalen komiſchen Oper. — Fuſelier, Le Sage, d'Orneval, Piron; Panard und Favart. — Gillier und Dumoulin. — Rameau. Kampf der Ramiſten und Lulliſten. — Die Serva padrone des Pergoleſe. — Kampf zwiſchen den Anhängern der italieniſchen und der franzöſiſchen Oper. — Weiterentwicklung der komiſchen Oper unter den Componiſten d'Auvergne, Laruette, Duni, Monſigny, Philidor, Dalayrac, und den Dichtern Favart und Vadé, Sédaine und Anſeaume. — Rouſſeau's Devin du Village. — Die Sänger der Rameau'ſchen Periode. — Gretry, Boieldieu, Auber. — Gluck. — Noverre. — Kämpfe Gluck's mit den Anhängern der Italiener. — Piccini. — Méhul. — Wandlungen der Académie de Muſique. — Die Sänger der Gluck'ſchen Periode.

Die franzöſiſche Oper iſt keineswegs blos ein auf Nachahmung beruhender Seitenzweig der italieniſchen. Wie ſehr auch dieſe auf ihre Entwicklung eingewirkt hat, iſt ſie doch noch aus eigenen, nationalen Wurzeln entſprungen.

Die römiſche Kirche hatte zwar die Muſik zu einer Weltſprache zu machen beabſichtigt. Es war ihr aber nicht in dem Maße, wie ſie es wünſchte, gelungen, weil die individuelle und darum auch die nationale Eigenthümlichkeit nun einmal die letzte und urſprünglichſte Quelle, wie aller Kunſt, ſo auch der Muſik iſt. Die Kirche ſuchte für die letztere zwar unabänderliche, kanoniſche Formen aufzuſtellen und durch Ueberlieferung feſtzuhalten; die individuelle, nationale Eigenthümlichkeit aber ſtrebte, ihrer Natur gemäß, nach Mannichfaltigkeit der Form und des Ausdrucks. Obſchon ſie ſich hierbei zunächſt faſt ganz auf die weltliche Muſik eingeſchränkt ſah, die jedenfalls durch das ganze Mittelalter ununterbrochen neben der kirchlichen in den Liedern, Geſängen und Tänzen des Volks und der fahrenden Leute herlief, ſo gewann dieſe weltliche Muſik doch allmählich auf die

kirchliche einigen Einfluß und auch in dieser entwickelten sich nach und nach Keime individueller und nationaler Eigenthümlichkeit, wenngleich nur in einem noch ganz auf die Ausbildung der überlieferten Form gerichteten scholastischen Sinne und Geiste. Nicht minder mußte aber auch wieder diese kirchlich-scholastische Musik, bei der Bedeutung, welche das kirchliche Leben in jener Zeit hatte, auf die sich nach zwei Richtungen hin als höfisch aristokratische und als volksthümliche, entwickelnde weltliche einwirken, die hierdurch zunächst, besonders die erste, gleichfalls einen überwiegend formalen Charakter gewann.

Ich habe in dem ersten Theil dieser Darstellung schon darauf hindeuten können, wie sich auf diese Weise in Frankreich die Troubadours und Jongleurs, die Trouvères, Joueurs oder Instrumenteurs und eine ganz zunftmäßige Menestrandie ausbildeten, wie die Jeux sous l'ormel, die Puy's und Chambres rhetoriques und neben den kirchlichen, mehr und mehr mit weltlichen Elementen, daher auch mit weltlichen Gesängen untermischten Dramen, auch ganz weltliche und unter ihnen sogar eine Art von Singspiel (das Jieu de Robin et Marion) entstanden, welches noch in das letzte Viertel des 13. Jahrhunderts fällt, das ist also in eine Zeit, da es nach der bisherigen Forschung noch in keinem anderen Lande ein weltliches Singspiel gab. „Die Musik zu Robin et Marion — sagt Gustave Chouquet, der preisgekrönte Geschichtsschreiber der dramatischen Musik in Frankreich*) — ist anmuthig, leicht, ausdrucksvoll und gefällig, das Gefühl für moderne Tonalität bricht schon an manchen Stellen hervor, ja es zeigt sich darin schon ein Musiker, welcher auf pikante Effekte ausgeht." Auch glaubt dieser Autor, daß die comédie à ariettes mehr als jede andere dramatische Composition des 13. Jahrhunderts den Sieg des weltlichen über den kirchlichen Geist bezeichne. Nichtsdestoweniger scheinen diese Spiele bald wieder erstorben zu sein.

Dafür lagen in den Tanzweisen der Menestrandie und in den Chansons der volksthümlichen Sänger ungeahnt die Keime zu dem nationalen musikalischen Drama der Zukunft. Wir sahen (I. Band S. 93) wie die Menestriers unter Philipp August, welcher die Jongleurs aus Paris verwies, eine privilegirte Stellung daselbst gewan-

*) Hist. de la musique dramatique en France. Paris. 1873.

nen. Sie erwarben noch größere Rechte unter Ludwig dem Heiligen, zu deſſen Zeit ſie ſich bereits als ménéstriers joueurs d'instruments und als ménéstriers diseurs unterſchieden. In der Mitte des 14. Jahrhunderts mußten ſie in einem beſtimmten Verhältniſſe zum Hofe ſtehen, da zu dieſer Zeit ihr Vorſteher Pariſet ſich als Meneſtrel du Roi unterzeichnet findet. Schon Philipp Auguſt hat ménéstriers in ſeinem Dienſt gehabt und es iſt wohl kein Zweifel, daß die ſpätere Chapelle musicale der Könige Frankreichs, wenigſtens theilweiſe, aus der Meneſtrandie hervorging. Unter Carl VII., der ihre Privilegien beſtätigte, nahmen die Mitglieder derſelben den Titel Joueurs d'instruments hauts que bas, ihre Vorſteher den von Königen an. Unter dem Schutz ihrer Privilegien, riſſen ſie endlich das ausſchließliche Recht an ſich, in Frankreich inſtrumentale Muſik betreiben und lehren zu dürfen, ſo daß alle diejenigen, die ihr nicht zugehörten und doch auf das eine oder andere Anſpruch machten, ſich mit ihnen darüber zu vernehmen und ſie zu entſchädigen hatten. Dies hatte natürlich lange Kämpfe, beſonders mit den Organiſten des Reichs zur Folge. Sie endeten 1695 mit dem zwar nur vorübergehenden Siege der Ménéſtriers, welche die ausſchließliche Berechtigung erhielten, den Tanz und das Spielen von Inſtrumenten zu lehren. 1707 wurde dieſes Gerechtſam aber wieder beſchränkt. Von hier an erhalten ſie die Bezeichnung von Maîtres à danser und von Joueurs d'instruments tant hauts que bas et hautbois, das letztere jedoch nur in Bezug auf den Tanz, auf deſſen Domaine ſie alſo eingeſchränkt wurden. Es iſt hiernach nicht zu bezweifeln, daß ſie an der Ausbildung des franzöſiſchen Tanzes und der franzöſiſchen Balletmuſik den größten Antheil gehabt.

Von ihnen zu unterſcheiden ſind die poètes musiciens, welche frei aus dem Volke hervorgehend den Volksgeſang, das chanson, weiter ausbildeten. Doch mußten beide einander vielfach beeinfluſſen, da Tanz und Geſang noch innig mit einander verbunden waren.

Dies iſt von Wichtigkeit, weil es erkennen läßt, wie der höfiſchen Kammer- und Balletmuſik ununterbrochen volksthümliche Einflüſſe zukamen. Von dieſen poètes musiciens zeichnete ſich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beſonders der Walkmüller Olivier Baſſelin (1350—1408), ſowie ſpäter der Pariſer Volksdichter François Villon (1431—61) aus. Die Lieder des erſteren ver-

breiteten sich rasch über ganz Frankreich, wobei sie nach dem Thale, in dem sie entstanden waren, Chansons de Val oder Vau de Vire genannt wurden, ein Name, der sich wohl auch mit auf andere ähnliche Lieder, ja auf alle in volksthümlichem Tone gehaltenen Lieder der heiteren, übermüthigen, spottsüchtigen Lebenslust übertrug und sich wie man behauptet, allmählich in den Namen von Vau de Ville verändert haben soll. Ich lasse die Entstehung der letztgenannten Bezeichnung dahingestellt; gewiß aber ist, daß derartige Lieder gegen Ende des 17. Jahrhunderts ganz allgemein so benannt wurden.

Die, wie ich darlegte, mit aus den Menestriers hervorgegangenen königlichen Kapellen hatten bei Tafel und bei den Festen des Hofes aufzuwarten und überhaupt für die musikalischen Unterhaltungen desselben Sorge zu tragen. Franz I. führte aber noch eine besondere Kammermusik ein, wie unter dessen Regierung auch schon der erste, wenn gleich nicht erfolgreiche Versuch, eine musikalische Academie zu gründen, gemacht wurde.

Es hatte sich auf solche Weise eine national-französische weltliche Musik entwickelt, welche verschiedene Zweige trieb und eine theils ganz volksthümliche, theils eine höfische Richtung verfolgte, letztere nicht ohne einen gelehrten Anflug, die aber beide trotz der Verschiedenheit ihres Charakters einen gemeinsamen Grundzug hatten, da sie ja ebenso, in einer nur noch viel innigeren Wechselwirkung mit einander standen, wie die weltliche Musik überhaupt mit der kirchlich gelehrten. Das letztere läßt sich zu dieser Zeit vielleicht an nichts so deutlich, als an dem Umstand erkennen, daß die kirchlichen Tonsetzer, besonders die niederländischen und französischen dem Tenor zu ihren Messen mit großem Erfolge Motive der Volkslieder zu Grunde legten. Wogegen die höfische Concertmusik der Zeit, z. B. die Inventions musicales des Clément Jannequin (1538) den Einfluß der gelehrten Theorien der kirchlich-scholastischen Tonsetzer nicht ganz verleugneten.

Wenn italienischer Einfluß sich auf diese national-französische Musik, wenigstens auf die höfische, gewiß schon seit länger geltend gemacht, so ist doch nicht weniger dargethan, daß auch die französische weltliche Musik nur in ungleich schwächerem Maß auf die italienische einwirkte, wie die kirchlichen französischen Tonsetzer und Theoretiker auf die kirchliche Musik in Italien ja ebenfalls eingewirkt hatten. Französische Instrumentisten entzückten an den Höfen der Herzöge von Ferrara

und Galeazzo Visconti's von Mailand*). Die descriptiven, dem Chanson sich annähernden Chöre Jannequin's fanden vielfachen Widerhall in Italien. Noch zu Ausgang des 16. Jahrhunderts ahmte der Kapellmeister Giovanni Croce zu Venedig sie nach. Während von Monteverde berichtet wird, daß er den stilo francese in Italien einführte, was sich hauptsächlich auf die französischen Chansons, Vaudevilles und Tänze bezogen haben wird.

Die Festlichkeiten des französischen Hofs, bei denen die Musik eine Rolle spielte, bestanden in Entremets, Pantomimen, Mascaraden, Caroussels, Tournieren und Tänzen. Aus letzteren, in der Verbindung mit den Mascaraden und Pantomimen, entwickelte sich das Ballet.

Das erste französische Ballet, von dem sich der Name erhalten hat, die Momerie des hommes sauvages, wurde am 29. Januar 1392 zu Ehren der Vermählung der Königin Isabeau von Baiern von dem Chevalier von Vermandois aufgeführt. Es ist denkwürdig durch den Umstand, daß eine dabei stattfindende Feuersbrunst Veranlassung zu dem Ausbruch von Irrsinn gab, welchem König Carl VI. für immer verfiel.

Erst unter dem italienischen Einfluß, welchen die Kriegszüge Carls VIII. und Ludwigs XII. nach Italien zur Folge hatten, nahmen diese Vergnügungen einen höheren Aufschwung. Noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts bestanden dieselben in nichts, als einem kleinen choreographischen und musikalischen Divertissement, in welchem zwei oder drei verkleidete und maskirte Personen mit oder ohne Begleitung von Stimmen und Instrumenten tanzten und ihre Rollen theils mimisch, theils singend ausführten. Die Geschlechter waren dabei noch getrennt. Die Männer führten derbe und lustige, die Damen elegante und anmuthige Scenen auf.

Einen ganz anderen Charakter gewannen die Ballets seit 1533 unter Cathérine de Medicis. Die Tänze, welche bisher meist langsam feierlich waren, wurden nun lebhafter, freier, ausgelassener und dabei kunstvoller. Le branle, la pavane, la courante, la gaillarde, la gavotte und besonders la volta waren die beliebtesten. Sie entsprachen der eingerissenen Sittenlosigkeit der Zeit, zu welcher der Hof das Bei-

*) Chouquet, a. a. O. p. 53.

ſpiel gab. Tabourot in ſeiner Orchéographie (1588) war übel auf ſie zu ſprechen. Auch die Prediger erhoben ſich gegen ſie und die durch ſie eingeführten Moden. Die Frauen begannen jetzt ſo kurze Röcke beim Tanze zu tragen, daß falls ſie dieſelben nicht mit der Hand am Flattern verhinderten, ſie alles zeigten, was anſtändiger Weiſe verſteckt bleiben ſollte*). Die Damen nahmen ſo wenig Anſtoß daran, daß z. B. die Gemahlin Heinrichs IV., die Königin Margarethe, in dem leichtfertigſten dieſer Tänze, der Volta, ſo excellirte, daß Ronſard ſowohl ſie, als die Schönheit ihrer dabei ganz ſichtbar werdenden Beine beſingen konnte.

Die Ballets, die bisweilen von den erſten Perſonen des Hofs entworfen wurden und an deren Ausführung ſich nicht ſelten die Prinzen des königlichen Hauſes, ja die Königin und der König ſelber betheiligten**), hatten nun einen zugleich theatraliſchen und dramatiſchen Charakter gewonnen, welcher letztere der dabei in Anwendung kommenden Muſik aber noch jedenfalls abzuſprechen iſt. Nur die im September 1581 bei der Feier der Vermählung eines ſeiner Mignons, des Herzogs von Joyeuſe mit Marguerite de Lorraine, welche 17 Tage umfaßte, mit zur Aufführung gebrachte und als ballet comique de la Reine bezeichnete Circé ſoll nach dem Urtheile franzöſiſcher Muſikhiſtoriker hiervon eine Ausnahme machen. Sie ſehen darin zum Theil ſchon die erſte franzöſiſche Oper, ja das erſte Werk überhaupt, das dieſen Namen verdient, unter dem ſie eine Verbindung muſikaliſcher, poetiſcher, choreographiſcher und decorativer Elemente verſtanden wiſſen wollen. Das Ballet und die Decoration gilt vielen franzöſiſchen Geſchichtsſchreibern für ein ſo weſentlicher Beſtandtheil des Begriffs der Oper, daß ſie muſikaliſch-poetiſche, mimiſche Darſtellungen von dramatiſchem Charakter nicht dazu rechnen. Celler und Chouquet legen noch beſonderen Werth darauf, daß hier zum erſten Mal der Verſuch gemacht worden ſei, den Chor in die Handlung ſelber mit eingreifen zu laſſen. Geſchah dies aber nicht ſchon ein ganzes Jahrhundert früher im Bachanale von Poliziano's Orfeo? Auch glaubt Chouquet,

*) Siehe hierüber Celler, Les origines de l'Opéra etc. Paris, ohne Jahreszahl.

**) Beauchamps, Recherches etc., hat ein chronologiſches, die Jahre 1548—1733 umfaſſendes Verzeichniß derſelben gegeben. — Siehe auch den vorzüglichen Abſchnitt Le Ballet de la cour in Fournel's Les Contemporains de Molière III.

daß erſt dieſer Vorgang auf Guarini bei der Behandlung der Blindekuhſcene ſeines Paſtor fido eingewirkt habe. Doch wenn dieſer auch erſt 1583 beendet worden ſein ſollte, ſo ſpricht doch alles dafür, daß gerade dieſe Scene ſchon vor ſeinem Weggange von Ferrara (1582) componirt und gedichtet worden iſt.

Den hauptſächlichſten Fortſchritt, welchen Celler in der Muſik des Ballet de la Reine wahrnimmt, iſt ein gewiſſes Gefühl für das Dramatiſche, welches ſich in der größeren rhythmiſchen Bewegung, der energiſchen Accentuation und in der Anwendung theils vorbereiteter, theils unmittelbar eintretender Septimenaccorde geltend mache. Auch ſoll es nicht an noch anderen bis dahin unbekannten muſikaliſchen Effecten darin fehlen*). Das hing zum Theil mit der Zuſammenſetzung des Orcheſters zuſammen, welche für jene Zeit allerdings eine ganz ungewöhnliche war. Ein national-franzöſiſches Element iſt in dieſer Muſik nicht zu verkennen, doch vermögen Celler und Chouquet ebenſowenig italieniſchen Einfluß zu leugnen. Letzterer ergiebt ſich ſchon daraus, daß mit dem Entwurf und der theilweiſen Ausführung dieſes Ballets der Italiener Balthaſar Baltazzerini, wegen ſeines heiteren Temperaments auch Beaujoyeux genannt, ein ausgezeichneter Violinſpieler, betraut worden war, welcher mit dem Marſchall Briſſac aus Piemont an den franzöſiſchen Hof gekommen, ſich hier die Gunſt der Catharina von Medicis in dem Grade erworben, daß ſie ihn zu ihrem erſten Kammerdiener und zum Intendanten ihrer Muſik ernannt hatte. An der Muſik waren noch außerdem der Sänger Sieur de Beaulieu und Meiſter Salmon betheiligt. Es iſt ſchwer zu entſcheiden, wie groß der Antheil Beaujoyeux' daran iſt, doch ſcheint es, daß gerade ihm der inſtrumentale Theil, insbeſondere die Compoſition der Tänze zugefallen war. Als Dichter wird De la Chesnaye genannt, welcher den Text der geſprochenen und geſungenen Stellen verfaßt haben ſoll, deren Urheberſchaft aber auch noch von Agrippa d'Aubigny in Anſpruch genommen wird.**)

*) So folgt dem Geſange der Tugenden im dritten Akt, die zweiſtimmig und ohne Begleitung ſind, ein Enſemble von 12 Inſtrumenten zunächſt ohne Geſangbegleitung, denen ſich nun in dauernder Gradation andere Inſtrumente und Sänger anſchließen bis bei der Erſcheinung des Jupiter ein Tutti von 28 Inſtrumenten und 12 Sängern zuſammen wirkt.

**) Ueber das Verhältniß der geſungenen und mimiſchen Partien der alten

Wie groß die dramatiſche und muſikaliſche Bedeutung der Circé aber auch ſein möchte, in der Entwicklung der Oper hat ſie keine Rolle geſpielt, wie ſich an ſie überhaupt kein weiteres Moment der Entwicklung knüpft. Sie blieb ohne jede directe Nachahmung. Man kehrte vielmehr zu den alten Ballets zurück. Der Grund lag theils in den ungeheuren Koſten ihrer Aufführung, theils in den mißlichen und drohenden Zeitverhältniſſen, unter denen dieſe ſtattgefunden hatte. Das Land, ſchon ſeit länger vom wildeſten Bürgerkriege zerriſſen, bot theilweiſe ein Bild der Verwüſtung dar. Der Wohlſtand war aufs tiefſte erſchüttert, die Bevölkerung durch verheerende Krankheiten geſchwächt. Die glänzenden Feſte, welche der König, einen Moment der Ruhe in jenen Kämpfen benutzend, bei jener Veranlaſſung in der verſchwenderiſchſten Weiſe zu Ehren eines jener Schmarotzer gab, welche das Mark des Landes ausſaugten, mußten ein erſchreckendes Zeugniß ablegen von der Frivolität des Hofs und der Regierung und die Unzufriedenheit der Nation in bedrohlicher Weiſe herausfordern. Soll doch allein die Vorſtellung der Circé, die alles bisher in dieſer Art Dageweſene übertreffen ſollte, mehr als 1,200,000 Thaler verſchlungen haben. Kein Wunder, daß ſelbſt ein ſo rückſichts- und gewiſſenloſer Fürſt wie Heinrich III. über die Wirkung erſchrack, die dies im Lande hervorbrachte. Die Pamphlete der Zeit, welche die Corruption der Sitten ſchonungslos darlegten, und die Leere ſeiner Kaſſen ſprachen zu deutlich. Dazu kam der Wiederausbruch des furchtbaren Kriegs, der nun auch die Hauptſtadt ergriff. Es war jetzt lange keine Zeit mehr zu Feſtlichkeiten und wenn dieſe auch hier und da wieder aufgenommen wurden, ſo geſchah es doch nur in den älteren, beſcheidenen Formen.

Dies war auch noch meiſt unter Heinrich IV. der Fall, unter deſſen Regierung zwar nicht weniger als 80 Ballets bei Hofe zur Aufführung kamen. Michel Henri de Bailly, einer der 24 Violiniſten des Königs, war der hauptſächlichſte ihrer Componiſten. Seine Ballets ſind in einem Recueil geſammelt. Pierre Guedron, Jacques Mauduit, Antoine Boeſſet, Gabriel de Bataille werden daneben genannt. Das erſte Ballet, welches ſich dem

Ballets findet man Auskunft bei Fournel (a. a. O.), der an ihnen die vers, die recits und die entrées unterſcheidet.

Glanze der Circé wieder nähert, war das Ballet de la Delivrance de Renaud, welches unter Ludwig XIII. 1617, zur Aufführung kam. Es übertraf dieſelbe noch in der Stärke des Orcheſters und der Geſangskräfte, da nicht weniger als 92 Sänger, 28 Violinen und 24 Lauten dabei mitwirkten. Guedron, Boeſſet und Bataille waren die Componiſten, Durand der Dichter. Mauduit ſtand an der Spitze der Sänger. In den zwanziger Jahren begegnet man unter den Dichtern der Ballets beſonders l'Etoile, doch auch Théophile, Boisrobert, Colletet, Sorel u. A.

Doch nicht unmittelbar vom Ballet aus, obſchon auch in ihm ein Theil der Wurzeln der franzöſiſchen Oper liegt, ſondern von der italieniſchen Oper ſollte die Entwicklung derſelben zunächſt den Ausgang nehmen. 1645 ließ, wie ſchon erwähnt, Mazarin zur Unterhaltung der Königin, eine italieniſche Truppe nach Paris kommen, welche im Saale des Petit Bourbon die Festa teatrale della finta pazza von Strozzi, zu welcher Torelli die Decorationen und Maſchinen geliefert, zur Darſtellung brachte. Wohl klagen verſchiedene Stimmen der Zeit über die Langweiligkeit dieſer Vorſtellung, welche durch die eingelegten Ballets — denn ohne Ballet konnte man ſich damals eine Vorſtellung dieſer Art am franzöſiſchen Hofe nicht denken, wie es ja noch lange einen weſentlichen Beſtandtheil der franzöſiſchen Oper bildete und auch noch jetzt der franzöſiſchen großen Oper nicht fehlen darf — eine unerträgliche Länge erhalten hatte. Gleichwohl gab ſie und eine Vorſtellung der Italiener, die des Orfeo (1647) den Anſtoß zu ſelbſtändigeren Verſuchen im Melodrama, worin 1640 ſchon Chapotou in ſeinem Orphée ou la descente d'Orphée aux enfers, in freilich ſehr ſchwächlichen und ebenfalls von den Italienern beeinflußter Weiſe vorangegangen, aber faſt unbeachtet geblieben war. Allerdings hatte man bei dieſen Verſuchen weniger die dramatiſchen, als die decorativen Wirkungen im Auge. Wenigſtens war bei dem erſten derſelben der große Corneille nur beauftragt worden zu den vorhandenen Maſchinen und Decorationen Torelli's ein, beſonders mit Geſängen und Tänzen ausgeſtattetes, neues Drama zu ſchreiben, was bekanntlich in der Andromède geſchah.

Noch längere Zeit brachte man es nicht über derartige muſikaliſch-poetiſche und choreographiſche Ausſtattungsſtücke hinaus. Am meiſten wurde durch ſie das Ballet noch gefördert, inſofern dieſes jetzt

ein größeres Gewicht auf dramatiſche Handlung und auf den muſikaliſchen Theil zu legen begann; was durch den Umſtand begünſtigt wurde, daß das Ballet jetzt gerade in Louis de Mollier ein Talent beſaß, welches nach damaligen Begriffen ſich gleichmäßig im Tanz, in der Muſik und in der Dichtkunſt auszeichnete, in letzterer aber von Iſaac de Benſerade bald übertroffen wurde, welcher von 1639 an zwanzig Jahre lang die Dichtung zu den Ballets des Hofes lieferte, wozu er in der That eine ganz ungewöhnliche Begabung beſaß.

„Niemand — ſagt Fournel*) — hat beſſer als er den Glanz dieſes Hofes zurückzuſtrahlen und ſeine Sprache zu ſprechen verſtanden. Achtzehn Jahre ſprachen die Marquis und Herzoginnen, die Nymphen und Halbgötter von Verſailles durch ſeine Lippen und die Königsſonne hat ſich ſeine Verſe entliehen, um ſich dem geblendeten Volke im vollen Glanze zu zeigen. Zart und erfinderiſch, fein und galant, leicht und graziös war er wie für dieſe Art Dichtung gemacht, die unter ſeinen Händen eine ganz neue Geſtalt gewann ...“ Das Eigenthümlichſte ſeines Talentes aber beſtand darin, daß er die Kunſt, die Perſon des Darſtellers mit der darzuſtellenden Perſönlichkeit zu einem Typus zu verſchmelzen, in erſtaunlichſter Weiſe beſaß. Die Züge, durch die er eine jede von ihnen charakteriſirt, die Farben, mit denen er ſie malt, ſind ſo geſchickt gewählt, zu ſo feinen Anſpielungen zugeſpitzt, ſo geiſtvoll durch den Doppelſinn der Worte gehoben, daß ſie ſich immer auf beide beziehen.

Erſt die Paſtorale des Abbé Perrin, von Cambert in Muſik geſetzt und ohne Decorationen in einem Landhaus zu Iſſy (1659), dann aber auch vor dem Hof in Vincennes zur Aufführung gebracht, darf als ein ernſterer Verſuch, eine nationale franzöſiſche Oper ins Leben zu rufen, betrachtet werden, wie ſie ja auch den Namen der Opéra d'Iſſy erhielt. Gerade ſie aber ſtand wieder ſichtlich unter dem Einfluſſe der Italiener; auch hatte ſie im Widerſpruch mit dem ausgeſprochenen Geſchmack der Franzoſen auf die Beihilfe des Tanzes und des Maſchinenweſens völlig verzichtet. Der Erfolg beſtimmte Perrin und Cambert auf dem beſchrittenen Wege muthig weiterzugehen, obſchon derſelbe bereits im nächſten Jahre durch die für die Vermählung Ludwigs XIV. (1660) ſtattfindenden Feſte völlig verdunkelt wurde,

*) A. a. O. II. 189 und 190.

zu denen eine neue italieniſche Sängertruppe unter dem berühmten Componiſten Fr. Caletti, gen. Cavalli, nebſt den Architekten Amandini und Vivarini berufen worden war. Die Vorſtellung des Serſé von Cavalli, zu der Lully beſondere Ballete geſchrieben hatte, verſchlang trotz der ermüdenden Länge, welche ſie hierdurch erhielt, (ſie ſoll an 8 Stunden gedauert haben) das Intereſſe des Tages. Doch ließen ſich Perrin und Cambert nicht abſchrecken. Wir ſahen vielmehr, wie es ihnen zuletzt doch noch das Privileg zur Bildung eine Academie de Muſique zu erwerben und in dem um die Entwicklung des Maſchinenweſens verdienten Marquis des Sourdéac einen Partner und Förderer ihres Unternehmens zu finden, gelang, ſo daß ſie am 19. März 1671 in ihrem neuen Theater mit der von Perrin gedichteten, von Cambert componirten Operpaſtorale Pomone debütiren konnten, die ſich, allerdings nur durch Camberts Muſik und Sourdéac's Maſchinen eines großen Erfolgs zu erfreuen hatte.*) Die Unternehmer ſollten deſſen aber nicht froh werden. Zerwürfniſſe, welche zwiſchen ihnen ausbrachen, hinderten den Fortgang des Unternehmens, was, wie ich ſchon andeutete, von einem vielleicht noch bedeutenderen muſikaliſchen Talente als Cambert ſofort in ihnen verderblicher Weiſe benutzt wurde.

Jean Baptiſte Lully (oder Lulli), 1633 in der Nähe von Florenz geboren, wurde im Alter von 13 Jahren von dem Chevalier de Guiſe nach Paris gebracht, der ihn der Mademoiſelle de Monteſpan zuführte, die ihn gebeten, ihr einen kleinen Italiener von ſeiner Reiſe nach Italien mitzubringen. Es iſt kaum ein Zweifel, daß es die Intelligenz und das muſikaliſche Talent des Knaben geweſen, das ſich ſchon damals entſchieden gezeigt haben ſoll, was die Aufmerkſamkeit des Ritters von Guiſe auf ſich gezogen hatte. Es muß daher billig Verwunderung erregen, daß Mademoiſelle zunächſt keinen beſſeren Gebrauch von ihm zu machen gewußt haben ſollte, als ihn zu den Küchenjungen in ihre Küche zu ſtecken und daß erſt ein Fremder, der Graf von Nogent, ſie auf das gar nicht zurückhaltende Talent des Knaben hätte aufmerkſam machen müſſen. Wie es ſich aber mit dieſer Erzählung auch immer verhalten mag, ſo iſt doch ſoviel gewiß, daß Lully's Violinſpiel bald Aufſehen erregte und der König, der davon hörte, denſelben

*) On voyait — heißt es bei St. Evremond in der Comödie Les opéras, II. A. IV. Sc. — les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût.

in seine eigenen Dienste nahm. Lully wußte sich die Gunst seines neuen Herrn in dem Grad zu erwerben, daß dieser ihn mit der Bildung einer zweiten Kapelle betraute, die im Unterschiede von den 24 violons des Königs den Namen der petits violons desselben erhielt, und das ältere Institut nur zu bald überflügeln sollte. Die Namen Alouette, Colasse, Verdier, Baptiste, Jaubert, Marchand Rebel und La Lande, die zu den Mitgliedern zählten, geben hinlänglich Zeugniß von dem Glanz ihrer Leistungen. Kein Wunder, daß es Lully gelang, sich bald an die Spitze des ganzen Musikwesens am Hofe Ludwigs XIV. emporzuschwingen. 1658 scheint er zum ersten Male, mit dem Ballete Alcidiane, als Componist im größeren Maßstab aufgetreten zu sein. 1660 war nichtsdestoweniger sein Ruf als solcher bereits so groß, daß er mit der Balletmusik zur Oper des großen Cavalli betraut werden konnte. Nur kurze Zeit später sah er seinen Namen und sein Talent auch noch mit denen Molière's vereinigt und nachdem es ihm Cambert ganz zu verdrängen und sich an die Spitze der eben von diesem gegründeten französischen Oper zu stellen gelungen war, fand er in Quinault den Mann und das Talent, welches wesentlich mit dazu beitrug, ihn, den Ausländer, als den Schöpfer der nationalen französischen Oper, vor welcher die italienische für lange zurückweichen mußte, erscheinen zu lassen.

Lully besaß im vollsten Umfange die geistigen Eigenschaften, welche zu einer erfolgreichen Lösung der ihm hierbei gestellten Aufgabe nothwendig waren: eine vor keiner Schwierigkeit, keinem Hinderniß zurückschreckende, ihr Ziel fest im Auge behaltende Energie, die geschmeidige Biegsamkeit, das glückliche Anempfindungsvermögen, kraft dessen er sich nicht nur dem herrschenden Geschmacke der höfischen Kreise, sondern auch dem Naturell und dem nationalen Charakter des französischen Volks erfolgreich anzupassen verstand. Er würde hierdurch in Italien sicher ein andrer als in Frankreich geworden sein, doch nur weil er dort wie hier gleichmäßig das eigentliche nationale Element eines jeden dieser beiden Länder mit Berücksichtigung der geistigen Bedürfnisse der Zeit und seiner Umgebung in der Musik zum Ausdruck gebracht haben würde. Diese Biegsamkeit des Anempfindungsvermögens zeigte sich schon bei Gelegenheit der zu dem Cavalli'schen Serse von ihm im Geiste dieses Componisten, wie in dem des französischen Geschmacks gelieferten Balletmusik. Der Ton der

Gesänge war feierlicher, die rhythmische Bewegung der Tanzweisen mannichfaltiger geworden. Er war in die Art der Cavallischen Vortragsweise, einer dem Wortsinn und der in diesem ausgedrückten Empfindung sich durch bezeichnende Anwendung der Accente anpassenden Declamation, aufs glücklichste eingedrungen. Cavalli ward überhaupt von großem Einfluß auf ihn, doch behielt Lully bei der Nachahmung desselben immer im Auge, die Vorzüge seiner Musik in einer dem französischen Geiste entsprechenden Weise anzuwenden. Die Declamation der großen französischen tragischen Dichter und ihrer vorzüglichsten Darsteller, waren ihm nicht minder ein fruchtbarer Gegenstand des Studiums, wie die Chansons und Tanzmelodien des Volks.

Cambert war Lully an musikalischer Gelehrsamkeit, vielleicht selbst in der Kunst der Instrumentation überlegen, die letzterer, wie es heißt, zum Theil seinen Schülern, L'Alouette und Colasse, überließ. Doch gilt das jedenfalls nur von der Orchesterbegleitung der Recitative. In allen anderen Beziehungen, besonders aber an genialer Beanlagung stand Cambert gegen Lully zurück. Dies gilt auch von der Wahl der Stoffe und Texte. Nach Lully sollte die dramatische Musik immer nur das, was durch das Wort gegeben war, zu erhöhterem Ausdruck bringen. Welcher Unterschied mußte da nicht allein zwischen einer nach diesem Principe componirten Dichtung von Quinault und einer solchen von Perrin sein. Dies kann freilich heute nicht mehr völlig empfunden werden, da Lully's Musik schon zu Rameau's Zeit einförmig und schwerfällig befunden wurde. Gleichwohl machte sich, wie Otto Jahn*) sagt, ein großer Fortschritt zur dramatischen Wahrheit und zu lebensvollerer Charakteristik schon darin geltend, „daß Lully den declamatorischen Accent der französischen Sprache in einer ihr durchaus angemessenen Weise musikalisch wiedergegeben und den Ausdruck des Pathetischen in der einzelnen Phrase charakteristisch getroffen hat." Kaum minder groß ist das Verdienst den Tänzen und den selbständigen Instrumentalsätzen ein wärmeres, lebhafter pulsirendes Leben eingehaucht und dem Rhythmus charakteristischeren Ausdruck gegeben zu haben.

Lully verdankte seine großen Erfolge aber nicht allein seinen musikalischen Vorzügen, die vielleicht zu seiner Zeit nur von Wenigen

*) W. A. Mozart II. S. 193.

vollſtändig geſchätzt wurden, ſondern, wie ſchon angedeutet, den Dichtungen Quinaults, ſo daß Boileau, der ihn allerdings nicht wohlwollte, dieſelben ſogar hauptſächlich nur letzterem zuſchrieb. Auch ſpielte die Intrigue, in welcher Lully Meiſter war, eine nicht zu unterſchätzende Rolle dabei. Nicht weniger der Reiz ſeiner Perſönlichkeit und die Art ſeines Charakters. Lully war heiter, unterhaltend, ja ſelbſt voller Poſſen; gefällig gegen Jeden, der ihm zu nützen im Stande war, hoffährtig gegen Alle, die ihn weder ſchaden, noch nützen konnten, rückſichtslos gegen die, welche ſeinen Beſtrebungen irgend im Wege ſtanden. Cambert mußte ſich vor ihm nach England zurückziehen, wo er am Hofe Carls II. zwar eine ehrenvolle Aufnahme und Stellung fand, aber bald darauf ſtarb. Die Molière'ſche Geſellſchaft, die ſo viele Jahre mit an Lully's Triumphen gearbeitet hatte, ja ſeine eignen Landsleute vertrieb er aus ihrem Theater, nur weil er es ſich zum Schauplatze ſeiner Opern auserſehen hatte. Er ſchonte ſelbſt der kleinen Vorſtadttheater bei ihrem armſeligen Erwerbe nicht. Oder hätte er wirklich vorausgeſehen, daß aus ihnen ſich eine neue Oper entwickeln würde, die die ſeinige einſt überflügeln ſollte? Ja es war ihm ſchließlich gelungen, ſich ſo die ganze muſikaliſche Welt Frankreichs tributpflichtig zu machen und die Nachfolge in ſeinem Amte an ſeine Familie zu binden. „Prenez le — ſagte Boileau von ihm, — tête-à-tête, ôtez lui son théatre. Ce n'est plus qu'un coeur bas, un coquin ténébreux, Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.“ Das iſt freilich zu viel geſagt. Sein Verhältniß zu Molière ſelbſt war bis zu deſſen Tode ein ganz ungetrübtes. Quinault ward von ihm aufs Glänzendſte honorirt. Seine Kapelle zitterte zwar vor ihm, aber ſie liebte ihn auch. In ſeiner Kunſt ging er auf, ſie wurde ſogar die Urſache ſeines Todes. Er verletzte ſich mit dem ſeiner Hand entgleitenden Taktirſtock die kleine Zehe, und erlag 1687 zu Paris den Folgen der Vernachläſſigung dieſer Beſchädigung. Für ſeine Hauptwerke gelten Cadmus, Alceste, Thesée und Atys. Sein Ruhm war aufs Engſte mit dem ſeines Dichters verbunden.

Quinault war vermöge ſeines zarten und anmuthigen lyriſchen Talents und ſeiner, wenn auch beſchränkten Einſicht in das Weſen der Oper, vorzugsweiſe für dieſe Dichtungsgattung geſchaffen. Er begriff, daß hier die Dichtung der Muſik ſich unterzuordnen habe und, dem Weſen der Oper nach, von einem romantiſchen Inhalte ſein,

d. h. vor allem die Phantasie in einer auf die Empfindung und die geistigen Sinne bezogenen Weise befriedigen müsse. Indem er diese Zwecke verfolgte, vernachlässigte er jedoch die eigentlichen dramatischen Forderungen, die folgerichtige Entwickelung der Charaktere und Handlung. Auch geschah es noch überdies in einer allzusehr auf den Geschmack des damaligen französischen Hofs gerichteten Weise. „Nächst Racine, sagt Chouquet, doch mehr um ihn zu loben von ihm, hat es kein Dichter des 17. Jahrhunderts, wie er verstanden, die Schwächen der Zeit zu entschuldigen und sie zu verschönen.“ Er hielt einer verdorbenen, zur Heuchelei geneigten Gesellschaft den schmeichlerisch verschönernden Spiegel vor. Die Reinheit seines Stils, die Grazie seiner melodischen Verse, der harmonische Fluß des Ganzen, sind Ursache, daß einzelne seiner Werke (deren Stoffe theils der Mythologie, theils der mittelalterlichen Romantik entlehnt sind), wie Armide, Roland, Atys, noch heute in Frankreich mit Genuß gelesen werden.*)

Ludwig XIV., welcher der Oper besonderes Interesse zuwendete, ließ sich die Pläne Quinault's immer erst vorlegen. Er billigte oder verwarf und machte auch eigene Vorschläge. Doch war das fertige Libretto selbst dann noch der Prüfung der Academie der Inschriften zu unterwerfen, was so lange Lully lebte, wohl kaum mehr als eine bloße Form war.

Nach Lully's Tode theilten sich seine beiden Söhne in das Amt der Surintendance de la musique de la chambre du Roi. Jean Nicolas de Francini, sein Schwiegersohn, erhielt dagegen, zunächst auf 10 Jahre das Privileg der Académie de Musique oder der Oper, das aber bis 1804 verlängert wurde. Von da an ward es der Familie Lully's entzogen. Wenn die von diesem begründete musikalische Dynastie aber auch nur von kurzer Dauer war, so war diese doch lang genug, die Entwicklung der französischen Oper zu hemmen. Die von Lully geschaffenen und durch Tradition befestigten Formen blieben auch für die Nachfolger bindend, unter denen Colasse, Destouches, Marais und besonders Campra hervortreten, ohne doch einen wesentlichen Fortschritt zu bezeichnen. Von den Dichtern mögen Thomas Corneille, Campistron, Fontenelle, Duché de Vancy,

*) Seine übrigen Opern heißen: Fêtes de l'Amour et de Bacchus, Cadmus, Alceste, Thesée, Isis, Proserpina, Le triomphe de l'amour, Persée, Phaëton, Amadis, Le temple de la paix.

der ältere Rousseau, La Motte, Regnard, Danchet, Voltaire und Marmontel genannt werden.

Die Zeit zwischen Lully und Rameau ist demnach, was die französische Oper betrifft, eine Periode der Stagnation; die einem Rückgang fast gleich kam. Doch sollte sich gerade innerhalb dieser Zeit die Entwicklung eines neuen Zweiges der nationalen französischen Oper vorbereiten, der seine Kraft viel unmittelbarer, als jener aus nationalen Wurzeln geschöpft hat und ihn daher auch rasch überwuchs.

Diese neue Entwicklung ging von den volksthümlichen Spielen der Theâtres de la foire aus, die Lully und die Comédiens français, wie wir gesehen, zum Schweigen gebracht. Sie hatten sich seitdem wieder länger auf die Künste des Springens, des Seiltanzes, der stummen Marionettenspiele und des Abrichtens und Vorführens von Thieren beschränken müssen. Erst um das Jahr 1690 scheinen von ihnen die Versuche dramatischer Spiele wieder aufgenommen, aber rasch wieder unterdrückt worden zu sein. Die Aufhebung des italienischen Theaters (1697) legte ihnen aber den Gedanken nahe, für dieses einen Ersatz zu bieten. Es spielten damals drei Truppen auf diesen Theatern, die der Gebrüder Allard, die ihres Schülers Maurice Vondrebeck und die des Marionettenspielers Bertrand. Sie alle traten jetzt mit Spielen, wie sie die Italiener zu spielen pflegten, die sich zuletzt auch nur der französischen Sprache dabei bedient hatten, hervor. Die Comédiens français protestirten unverzüglich dagegen. Die Sache kam zum Proceß und der Proceß wurde von beiden Seiten mit großer Erbitterung durch alle Instanzen geführt. Dies nahm eine ziemliche Zeit in Anspruch, während welcher die Théâtres de la foire bei steigendem Zuspruch ihre Spiele fortsetzten. Endlich, 1704, kam es aber doch zur Entscheidung: Den Théâtres de la foire wurde die Aufführung von Comödien und Farcen bei hoher Strafe verboten. Sie suchten sich damit zu helfen, daß sie nun losgerissene Scenen spielten, von denen aber jede ein bestimmtes Interesse bot. Auch rief man, da dieses ebenfalls wieder Einsprüche und Verbote zur Folge hatte, die Geistlichkeit von St. Germain, deren Interesse durch diese Verbote berührt wurde, zu Hilfe. Dies verschleppte die Angelegenheit zwar, änderte aber nichts an der schließlichen richterlichen Entscheidung. Um allen Ausflüchten zuvorzukommen, wurde den fremden Theatern 1707 die Recitation aller Dialoge überhaupt untersagt. Dies führte zur

Erfindung von monologiſchen Stücken, in denen ein einziger Darſteller ſprach, die andern aber nur pantomimiſch agirten. Die inzwiſchen erſchienene Truppe von La Place und Dolet war aber noch auf ein andres Auskunftsmittel gekommen. Sie ließ jeden Schauſpieler, nachdem er geſprochen, in die Couliſſe zurück und dafür denjenigen, den die Reihe nun traf aus dieſer hervortreten. Natürlich verfehlten dieſe Darſtellungen ihren künſtleriſchen Zweck, ſie amüſirten aber das Publikum auf eine andere Weiſe, das überhaupt für ſie Partei ergriff und ſie mit Eifer beſuchte. Die Comédiens machten daher auch dieſen Stücken wieder den Proceß und erhielten das Recht, diejenigen Theater, welche ſie weiterhin aufführen ſollten, ſchonungslos niederreißen zu dürfen. Es iſt auffällig, daß während die Comédiens Bertrand, Dolet und Laplace mit ſolcher Härte verfolgten, ſie diesmal ihre früheren Gegner, die Gebrüder Allard, die Wittwe Maurice u. A. verſchonten und ihnen freie Hand ließen, dieſe und ähnliche Stücke zu ſpielen. Dies läßt ſich nur daraus erklären, daß ſich dieſelben mit dem Théâtre français darüber verglichen hatten, wie ſie im nächſten Jahre (1708) ein ähnliches Abkommen auch mit der Académie de Muſique, zu treffen bemüht waren. Schon damals erhielten ſie von dieſer gegen eine beſtimmte Entſchädigung die Erlaubniß, Geſangsdivertiſſements und Ballete mit decorativer Ausſtattung zur Aufführung bringen zu dürfen.

Nachdem Dolet und Laplace ſich noch dadurch zu decken geſucht hatten, daß ſie ihre Theater ſcheinbar an zwei Schweizer (die damals beſondrer Freiheiten in Frankreich genoſſen) abtraten und auch dieſe Hoffnung wieder fehl geſchlagen war, ſie aber gleichwohl mit der Darſtellung dramatiſcher Spiele fortfuhren, kam es zuletzt wirklich zur Execution. 1709 wurde ihr Theater erſtürmt und zerſtört.

Sie verloren den Muth aber nicht, proteſtirten gegen dieſes Verfahren, ſtellten ihr Theater raſch wieder her und führten eine Art von Stücken ein, Pasquinaden genannt, in denen die Comédiens français durch karrikirte Nachahmung dem Gelächter preisgegeben wurden, indem man den Darſtellern ſinnloſe, aber zu Alexandrinern verbundene Worte in den Mund legte und dieſe im tragiſchen Tone und in ihrer Manier vortragen ließ, was eine ungeheure Anziehung ausübte.

Inzwiſchen hatte die Academie der Muſik ihren Vertrag mit den Truppen Allard und Veuve Maurice wieder gelöſt, ſo daß dieſe ſich

ebenfalls wieder auf die ſtummen Spiele verwieſen ſahen, wobei man jedoch auf den Einfall kam, das was geſprochen werden ſollte, auf Papierrollen zu ſchreiben, welche der betreffende Schauſpieler bei ſich trug und an den entſprechenden Stellen vor den Augen des Publikums zum Ableſen entfaltete. Dieſe Écriteaux, welche anfänglich in Proſa abgefaßt waren, erhielten jedoch bald eine Verbeſſerung. Man arbeitete die Reden in Couplets nach bekannten Vaudeville-Melodien um, ließ ſie auf Tafeln geſchrieben und von zwei Amoretten getragen aus den Suffiten herunieder, wobei das Orcheſter die betreffende Melodie ſpielte, das Publikum aber den Geſang ſelbſt übernahm und der Schauſpieler dieſen nur mit ſeinen parodirenden Geſten begleitete. Es ſind dieſe Spiele, aus denen ſich allmählich das franzöſiſche Vaudeville und die franzöſiſche komiſche Oper entwickelt hat.

Ich habe die verſchiedenen Phaſen ihrer Vorgeſchichte*) etwas näher beleuchtet, weil dieſelben in anſchaulicher Weiſe erkennen laſſen, auf welche Abwege die künſtleriſche Production durch Privilegirung einzelner Künſtler und Kunſtinſtitute und durch polizeiliche Maßregelung getrieben wird und wie nachtheilig dies auf den Geſchmack des Publikums einwirkt.

So unkünſtleriſch dieſe neuen Spiele unzweifelhaft waren, ſo hatten ſie doch den Beifall des Publikums für ſich, daher ſie auch bald von den übrigen Theatern de la foire nachgeahmt wurden, von denen die bedeutendſten damals das des Dominique, Sohn des berühmten italieniſchen Komikers, das der Dame Baron, Tochter der Wittwe Maurice und Gattin des berühmten Schauſpielers Baron, das des Jean Baptiſte Conſtantini, der unter dem Namen Octavio ſpielte, und endlich das des Sieur de St. Edmé und ſeiner Gattin waren. Der Aufſchwung, den dieſe Theater nahmen, führte ihnen die beſten ſchauſpieleriſchen Talente und die noch hier und da im Lande zerſtreut lebenden Mitglieder des früheren italieniſchen Theaters zu, ſo daß ſie zum Theil wirklich ganz Ungewöhnliches leiſteten, wozu auch noch beitrug, daß ſich für dieſe Art Spiele gleichzeitig einige wirkliche poetiſche und muſikaliſche Talente zeigten.

Im Jahre 1713 ſchloß die Geſellſchaft der Wittwe Baron und

*) Die man ausführlich in Gebr. Parfait's Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, Paris 1743 nachleſen kann.

die des Ehepaares Edmé eine Uebereinkunft ab, unter wechselseitiger Rechnungablegung alle etwa erworbenen Vortheile mit einander zu theilen. Die Wittwe Baron trat hierauf in neue Unterhandlungen mit der Académie de Musique, welche ihr auch einige Freiheiten zugestand, die 1718 noch erweitert wurden. In diesem Jahr eröffneten beide Gesellschaften unter dem Titel der Nouvel opéra comique ihre Theater und die Spiele mit Ecriteaux wichen denen, welche aus lauter gesungenen Vaudevilles bestanden, zwischen die man jedoch kurze Zeit später Dialoge in Prosa legte.

Das Vaudeville und die Charaktere der italienischen Maskenkomödie bildeten die Grundelemente dieser neuen Spiele, in denen Rede, Gesang und Tanz mit einander wechselten und die sich, um der Phantasie und dem Auge noch größeren Reiz zu bieten, hauptsächlich auf dem Gebiet des Wunderbaren bewegten, um aber auch die Verstandeskräfte in angenehmer Weise zu beschäftigen sich der Satire und Parodie bemächtigt hatten. Die Parodie der heroischen Oper war eines der hauptsächlichsten Anziehungsmittel dieser sogenannten neuen komischen Oper.*) Ein anderes lag in der witzigen Verwendung der Vaudevillemelodien.

1717 suchte die Wittwe Baron das Privileg der komischen Oper ganz allein zu erwerben. Sie bot der Académie musicale eine jährliche Abfindungssumme von 35000 Lire. Da sie die Zahlungen derselben aber nicht einhielt, so mußte sie sich doch wieder mit der Gesellschaft Edmé verbinden. Diese Verhältnisse führten im folgenden Jahre eine völlige Unterbrechung der Opéra comique herbei. Erst 1721 trat sie unter Lalauze aufs Neue ins Leben. In diesem Jahr eröffneten auch die Italiener, die seit einiger Zeit wieder in der früheren Weise im Hôtel de Bourgogne spielten, ein besonderes Theater de la foire de St. Laurent, welches bestimmt war dieser neuen komischen Oper Concurrenz zu machen. Le Grand war ihr hauptsächlichster Dichter. Das Privileg der komischen Oper wechselte

*) In Lajarte, Bibliothèque du Théâtre de l'opéra, welche ein Verzeichniß aller im Besitze derselben befindlichen musikalischen Werke mit genauer Angabe des Tags und Orts der ersten Aufführung und die Besetzung derselben mit geschichtlichen Notizen und Anecdoten enthält, finden sich auch die zu jeder von ihnen erschienenen Parodien mit angeführt, deren Zahl eine ganz erstaunliche ist. Siehe auch Parfait, Mémoires etc. in dem angefügten Cathalogue des opéras comiques.

jetzt unter den Beſitzern der verſchiedenen Théâtres de la foire und rief Streitigkeiten zwiſchen ihnen hervor. Einen beſonderen Aufſchwung nahm ſie unter der Leitung des Sieur Pontou, welcher ihr 14 Jahre, von 1728—1742, ununterbrochen vorſtand, doch hielt ſie bis zum Erſcheinen der Serva padrona in Paris ihren früheren Charakter mit nur geringen Variationen feſt.

Die Dichter Fuſelier, Leſage und d'Orneval, ſowie der Muſiker Gillier hatten ihr die eigenthümliche Geſtalt gegeben. Sie ſchrieben ſogar noch Stücke à écriteaux. Später traten verſchiedene andere Dichter und Componiſten hinzu. Von erſteren ſind die bedeutendſten Piron, Panard und Favart.

Obſchon Gillier das muſikaliſche Factotum der Opéra comique, wie Dumoulin das ihres Ballets war, (Leſage behauptet ſogar, daß man ihm die beſten der Vaudevilles zu verdanken hatte, welche ſeit vierzig Jahren durch Europa verbreitet geweſen ſeien) ſo iſt doch noch eine ganze Reihe andrer Componiſten für ſie thätig geweſen, unter denen ſich ſogar derjenige, welcher der heroiſchen franzöſiſchen Oper einen neuen Aufſchwung zu geben berufen war, findet.

Jean Philippe Rameau (geb. 25. Sept. 1683 zu Dijon geſt. 1764 als königlicher Kapellmeiſter) ſcheint ſich ſeit 1721 in Paris niedergelaſſen zu haben, wo er ſich als Organiſt am Jeſuitencollegium den Ruf eines der erſten Orgelſpieler erwarb. Nicht minder bedeutend war er als Violiniſt. Ein in die Tiefe dringender Denker gehört er durch ſeinen Traité de l'harmonie (Paris 1722) auch zu den Begründern der Theorie der Harmonie der Muſik. „In der Kunſt, das Orcheſter zu behandeln — heißt es bei Jahn,*) — iſt in ihm nicht allein gegen Lully ein Fortſchritt, ſondern auch der italieniſchen Oper gegenüber eine Ueberlegenheit zu erkennen.“ Er war der Erſte, welcher jedem Inſtrument eine beſondere Rolle in der Bewegung und im ſymphoniſchen Zuſammenwirken des Orcheſters ertheilte. Im Uebrigen war ſeine Muſik nur eine geiſtvolle Weiterentwickelung der Lully'ſchen, auf die er den Fortſchritt der italieniſchen Muſik, ſoweit er ſie kannte, immer aber in ganz ſelbſtändiger Weiſe anwendete und die Accentuation und Rhythmik erweiterte und vertiefte. Von vielen ſeiner Zeitgenoſſen ward dies jedoch als eine Neuerung aufgefaßt, gegen

*) A. a. O. II. S. 197.

welche man die Tradition der Lully'ſchen Oper vertheidigen zu ſollen glaubte. Rameau hatte auf Veranlaſſung ſeines Landsmanns Alexis Piron zuerſt auf dem Theater de la ſoire von Monnet, welcher das Privileg der komiſchen Oper damals beſaß und bei dem er eine Zeitlang Dirigent geweſen zu ſein ſcheint, mit den Opern La Rose, L'enrôlement d'Arléquin, L'endriaque etc. debütirt, von denen einzelnes in ſeiner Nouvelle suite de pièces de clavecin (1731) und in Les Indes galantes erhalten geblieben ſein dürfte. Ohne die Protektion des reichen Finanziers De la Popelinière würde er weder einen namhaften Dichter, noch ſeine Oper Aufnahme in das Repertoire der Académie de Muſique gefunden haben. La Motte lehnte es ab, ihm eine Oper zu ſchreiben und der Abbé Pelegrin wurde nur durch eine Abſchlagszahlung von 500 Livres auf den Erfolg dazu bewogen. Rameau's erſte Oper Hippolyte et Aricie (1733) hatte zwar einen entſchiedenen Erfolg, erfuhr aber doch große Anfechtungen. Doch bildete ſich für ihn raſch eine Partei, die unter den Eindrücken ſeiner Indes galantes, ſeiner Fêtes de Hébé und ſeines Meiſterwerkes Castor et Pollux, (berühmt iſt die Arie Tristes apprêts etc. und das Menuett Dans ces doux asiles etc.) immer mehr anwuchs. Doch fehlte es auch nicht an Gegnern, zu denen Rouſſeau und Grimm gehörten, obſchon letzterer unter dem erſten Eindrucke an Gottſched geſchrieben hatte: „Mr. Rameau wird von allen Kennern für einen der größten Tonkünſtler die jemals geweſen, gehalten und mit Recht." Chouquet glaubt, daß die Muſik Lully's ſich nicht mehr gegen Rameau würde haben behaupten können, wenn dieſer eine größere Einſicht in das Dramatiſche bei der Textwahl gezeigt hätte.

Der Streit zwiſchen den Lulliſten und Ramiſten wurde durch eine Erſcheinung in den Hintergrund geſchoben, welche die ganze franzöſiſche Oper für einige Zeit in Schatten ſtellte. Im Jahre 1752 kam nach langer Unterbrechung auf den Ruf der Académie de Muſique zum erſten Mal ſogar ſelbſt wieder eine Geſellſchaft italieniſcher Sänger nach Paris, welche die italieniſche komiſche Oper in Aufnahme brachte und beſonders mit der Serva Padrona des Pergolese einen ungeheuren Erfolg errang.*) Ein Ruf des Entzückens aller derer ertönte, die wie Rouſſeau der „trainantes et ennuyeuses lamentations" des

*) Schon früher hatte die Riccoboniſche Geſellſchaft den Verſuch gemacht, die italieniſche komiſche Oper einzuführen. Insbeſondere wurde von ihr auch

Repertoires der Académie muſikale müde waren. Die tonangebenden Lulliſten und Ramiſten vereinigten ſich dieſer ihnen gleichmäßig drohenden Gefahr gegenüber in dem Coin du Roi (dem Platze unter der königlichen Loge), die enragirteſten Enthuſiaſten der italieniſchen Oper in dem Coin de la Reine. Das Theater wurde zur Arena. Es brach jener Kampf aus, der in der Geſchichte der franzöſiſchen Oper la guerre des bouffons genannt worden iſt. Grimm in ſeinem Petit prophète de Boehmischbroda (1753), Rouſſeau in ſeiner Lettre sur la musique française, Diderot in ſeinem Neveu de Rameau, Holbach und andre Academiker, die ſich durch Rameau's Angriffe auf die Academie (in ſeinen Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe 1754) beleidigt fühlten, traten mit größter Entſchiedenheit gegen die franzöſiſche für die italieniſche Oper ein — ja ſelbſt der neidloſe, freidenkende Rameau bekannte: „Wenn ich dreißig Jahre jünger wäre, ſo würde ich nach Italien gehen und Pergoleſe mein Vorbild werden. Ich würde meine Harmonie dieſer Wahrheit des declamatoriſchen Ausdrucks dienſtbar machen, welche der einzige Führer des Muſikers ſein ſollte. Wenn man jedoch ſchon mehr als 60 Jahre zählt, ſo fühlt man, daß man bleiben muß, was man geworden.“*)

Ein ähnliches Gefühl hatten ohne Zweifel verſchiedene der jüngeren Muſiker. Das Beiſpiel der Italiener, der Kampf, der ſich um ihre Muſik entſpann, waren für die Entwicklung der franzöſiſchen Oper nicht verloren. Schon vom Jahre 1753 an traten im Theater Monnet, die erſten Früchte dieſer wohlthätigen Einwirkung in den Texten Favart's und Vadé's und in den Compoſitionen der d'Auvergne, Larouette und Duni, unterſtützt von dem berühmten Choreographen Noverre, hervor. Auch Rouſſeau's Devin du village, der einen ſo großen Erfolg hatte, und über welchen noch Gluck gegen Salieri äußerte: „Wir würden es anders gemacht, aber Unrecht gehabt haben“, wurde ſchon 1753 zum erſten Male (in Fontainebleau) gegeben. Er war keineswegs, wie man ihm vor-

die Serva padrona ſchon 1646 mit Beifall gegeben. Jetzt aber traten die Wirkungen beſſerer Stimmen (Manelli und Anna Tonelli) und die Bravour der italieniſchen Geſangsſchule dazu.

*) Einen ſehr ſchätzenswerthen Aufſchluß über die Verhältniſſe dieſer Periode geben die Mémoires de Jean Monnet.

warf, nichts als eine verblaßte Nachahmung der italieniſchen Intermedien. Es pulſirte warmes franzöſiſches Leben darin. — So entwickelte ſich denn unter dem Einfluß der Italiener, unter den Händen begabter, von einem ganz neuen Geiſte erfüllter Dichter und Muſiker in kurzem eine neue franzöſiſche Oper, welche nicht nur die ältere des Lully, Campra und Rameau, ſondern auch die italieniſche zuletzt faſt überwuchs. Im Jahre 1762 vereinigte ſich die Opéra comique mit der Comédie italienne, die ſchon ſeit länger nur dieſen Namen trug. Sie hatte nämlich die pièces à ariettes (ohne Muſikbegleitung) aufgenommen, die ſich allmählich zur Oper entwickelt hatten. Von Italienern hatte ſie damals nur noch Calalto, Carlin und Camerani zu Mitgliedern, daneben glänzte Caillou, Melle Favart und Melle Vilette. Von der Opéra comique traten hinzu Claivar, Laruette, Trial, Michu, Melle Lefèvre und Melle Gautier. Was dieſe Geſellſchaft in den Compoſitionen d'Auvergne's, Laruett's, Duni's leiſtete, zu denen ſpäter Monſigny, Goſſec, Philidor, Dalayrac, Gretry und Dichter wie Sedaine, Anſeaume und Marmontel noch geſellten, würde die Académie de Muſique bald völlig in Schatten geſtellt haben, wenn ſie nicht einzelne dieſer Talente zu ſich herübergezogen, über zum Theil bedeutendere Darſtellungskräfte,*) beſonders im Ballet, das ſie damals beſonders pflegte, verfügt und endlich in Gluck einen Componiſten gewonnen hätte, welcher die heroiſche Oper in dem von Lully und Rameau angebahnten Stile auf ihren Gipfel erhob. Gretry hatte die komiſche Oper aber inzwiſchen zu einer Höhe gebracht, daß Chouquet ſagen konnte, er habe hierdurch die Triumphe des Schöpfers der Iphigénie und des Orphée vorbereitet. Auch haben die genannten Componiſten den Franzoſen in der That ihre nationale Oper geſchaffen, die ſich nicht ſowohl von der tragiſchen Oper, als von der komiſchen Oper aus entwickelt, durch die Aufnahme ernſterer Empfindungselemente allmählich eine immer größere Vertiefung gewonnen und ſich auf dieſe Weiſe unter Wechſelwirkung mit der Rameau-Gluck'ſchen Oper zum Theil wieder zur tragiſchen Oper erweitert hat. Was man an dieſer neueſten tragiſchen Oper national nennen kann,

*) Zu den bedeutendſten Darſtellern der Rameau'ſchen Epoche gehören, was den Geſang betrifft, Jelyotte, Tribou, de Chaſſé, l'Arrivey, le Gros und die Melles Enemans, Fel, Antier, Jacques, l'Arrivey, Sophie Arnould.

hat seine besten Kräfte aus der komischen Oper gezogen, die ihren Gipfel in Boieldieu und in Auber erreichte, in deren Werken sie jene reizende Mischung französischer Heiterkeit, französischen Esprits und Sentiments, mit einem Anflug von romantischer Ritterlichkeit gewann, zu der schon Gretry und Dalayrac den Grund gelegt hatten.*) Was von der Lully-Rameau'schen, durch Gluck auf den Gipfel gehobenen Oper in der neuesten französischen großen Oper noch übrig geblieben, hat wenig mehr als ein formales Interesse. Es bezieht sich, wie Jahn sagt, hauptsächlich auf das Gerüst und den Zuschnitt, auf gewisse Wendungen in der Melodiebewegung und in der rhythmischen und harmonischen Behandlung.

Christoph Willibald Gluck,**) am 2. Juli 1724 auf der Lobkowitz'schen Herrschaft Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz geboren, 15. November 1787 zu Wien gestorben, hatte in Prag unter dem Einfluß der Italiener seine ersten musikalischen Studien gemacht, die er dann in Mailand unter Battista Samartini erweiterte und vervollständigte. Seine ersten Opern (von 1741 an) standen noch ganz unter der Einwirkung italienischer Vorbilder. Nach seiner Uebersiedelung nach Wien nahm sein Geist aber einen selbständigeren Flug. Er fing an, tiefer über die Natur und die Gesetze der dramatischen Musik nachzudenken, wovon das Ergebniß in dem Widmungsschreiben zu seiner Alceste (1769) niedergelegt ist. Wahrheit und einfache Größe galten ihm für die wahren Ziele der Kunst, als erstes Gesetz des

*) 1783 übersiedelte die Comédie italienne (diesen Namen behielt die Opéra comique jetzt noch bei) in ihr neues Theater. Erst 1793 verwandelte sich dieser Titel in den der Opéra comique nationale. 1801 vereinigte sie sich mit der im Jahre 1791 hervorgetretenen Concurrenzgesellschaft des Feydeau, die sie in den damals üblichen patriotischen Gesängen überflügelt hatte. Sie bestand hiernach aus folgenden Mitgliedern Elleviau, Martin, Juliet, Solié, Gavoudon, Moreau, Lesage und den Damen St. Aubin, Le Sage, Gontier, Gavoudon, Dugazon und Desbrosses. Das Theater Feydeau war durch die Decretirung der Theaterfreiheit hervorgerufen worden und wurde nach der Straße, auf welcher es lag, benannt. Es trug ganz wesentlich zur Entwicklung und Blüthe der Oper bei. Lesueur, Kreutzer, Cherubini, Berton, Steybelt, Méhul ließen hier verschiedene ihrer Werke aufführen. Auch ein leichteres Genre kam hier wieder in Aufnahme, die comédies à ariettes.

**) Marx, Gluck und die Oper, Berlin 1863. — Jahn, Mozart ꝛc. II. S. 218. — Chouquet, a. a. O. p. 152.

dramatiſchen Muſikers aber: die Unterordnung der Muſik unter die Dichtung, wobei ſie in jedem Momente das der Situation Gemäße auszudrücken und allen überflüſſigen Schmuck, alles Neue, was nicht hierzu dient, zu verſchmähen habe. Gluck's Anſichten ſtimmten in vieler Beziehung mit den in Frankreich zur Herrſchaft gekommenen muſikaliſchen Theorien, die er ohne Zweifel auch kannte, zuſammen; daher ihm der franzöſiſche Geſandtſchaftsſecretär de Rollet, der ihm auch den Text zu ſeiner Iphigenia in Aulis nach Racine ſchrieb, rathen konnte, den Erfolg, den er in Deutſchland noch immer vermißte, in Paris zu ſuchen, da ſeine Opernreform im Grunde doch nur einr Weiterentwicklung der franzöſiſchen Oper ſei.

Ohne den Schutz der Königin Marie Antoinette, ſeiner früheren Schülerin, ohne den Einfluß de Rollets auf die Pariſer Preſſe, die für ihn Stimmung zu machen ſuchte und ohne den Umſtand, daß ſein Talent und Genie ſich der durch die Opéra comique bedrohten Académie de Muſique dringend empfahl, würde er wohl kaum den beiſpielloſen Erfolg gehabt haben, den er, zwar nicht ohne Kämpfe, errang. So aber rief ſein Erſcheinen eine muſikaliſche Revolution hervor, deren Intereſſe längere Zeit jedes andere verſchlang.*)

In der Reform des Tanzes war ihm, nachdem ſchon Lully dem Ballet durch Einführung der Tänzerinnen (1681 Le triomphe de l'amour) ein neues Intereſſe zugeführt und einen neuen Aufſchwung gegeben hatte, Jean George Noverre (geboren 1727, geſtorben 1810) zwar vorausgegangen. Auch er verlangte, daß das Ballet der Oper mit der Handlung in engſter Verbindung zu ſtehen habe, ja, daß das Ballet auch ſelbſt Handlung beſitzen müſſe, da deſſen Aufgabe ja nur der charakteriſtiſche, ſchöne Ausdruck einer ſolchen nach dem Vorbild der Natur ſei.

Das Gluck'ſche Compoſitions- und Darſtellungsprincip begegnet in der Ausführung einer Schwierigkeit, welche ſchon Rameau gefährlich wurde. Es ſetzt vorzügliche, und zwar im dramatiſchen Sinne

*) Depnis quinze jours — heißt es im April 1774 bei Grimm (Correspond. littér. VII. p. 320.) — on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de tontes nos disputes, de tontes nos conversations, l'âme de tous nos sonpers et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéreseer à autre chose. Est-il besoin de dire encore que c'est l'Iphigénie de Mr. le chevalier Gluck qui cause toute cette grande fermentation?

vorzügliche, Texte voraus. Auch er war in der Wahl derſelben nicht immer glücklich. Was aber ſeine Werke dieſer Periode vor denen faſt aller anderen dramatiſchen Muſiker auszeichnet, iſt, wie Jahn es ausgedrückt hat, die tiefe Empfindung für alles Große. Sie hat ihn zu dem Schöpfer eines erhabenen dramatiſchen Styls gemacht, in dem er ganz einzig daſteht.

Die Franzoſen haben einen gewiſſen Anſpruch auf Gluck erhoben, theils weil ihnen das große Verdienſt gebührt, ſeine Größe erkannt und zur Anerkennung gebracht zu haben, theils weil er durch ſeine muſikaliſchen Principien der Lully-Rameau'ſchen Schule verwandt war. Zu dieſer ſelbſt gehört Gluck aber nicht. Er iſt eine ganz originelle und dabei deutſche Natur. Daher auch die nähere Würdigung ſeiner Bedeutung, ſoweit ſie überhaupt in dieſe Darſtellung gehört, erſt bei der Entwicklung des deutſchen Dramas Platz finden kann.

Der Abbé Arnaud und Suard traten ſofort, etwas ſpäter der überwundene Rouſſeau, enthuſiaſtiſch für Gluck bei ihren Landsleuten ein. Die Gegner kamen aus dem Lager der Italiener ſowohl, wie aus dem der Lullyſten und Ramiſten. Die Führer der erſteren waren Marmontel und La Harpe; zu ihnen hielt ſich auch Grimm. Sie ſetzten, um Gluck aus dem Felde zu ſchlagen, mit Hilfe des neapolitaniſchen Geſandten Caraccioli, die Berufung des damals berühmteſten italieniſchen Operncomponiſten, Piccini, durch. Gluck hatte mit ſeiner Iphigenia in Aulis, mit ſeinem Orpheus, ſeiner Armide, das anfangs widerſtrebende Publikum zuletzt unwiderſtehlich mit ſich fortgeriſſen, jetzt errang auch Piccini mit ſeinem Rolando gleichen Erfolg. Der Kampf ſollte durch die gleichzeitig von beiden Componiſten componirte Iphigenia in Tauris entſchieden werden. Der Sieg war für Gluck. Ich konnte auf Piccini's würdiges Verhalten dabei früher ſchon hinweiſen. Es zeigte ſich auch wieder bei der Nachricht von Glucks im Jahre 1789 zu Wien, wohin er 1779 zurückgekehrt war, erfolgendem Tode. Piccini, der bis 1792 in Paris blieb und noch manche Triumphe hier feierte, forderte zu einer Subſcription auf, „nicht um den Todten — wie es bei ihm heißt — ein Denkmal zu ſetzen, ſondern um zu ſeinen Ehren ein jährlich an ſeinem Todestage zu gebendes Concert zu ſtiften, in dem nur Compoſitionen des Dahingeſchiedenen aufgeführt werden ſollten, damit der Geiſt und Vortrag ſeiner Werke den Jahrhunderten überliefert würden, die demjenigen

folgen, welches die Meisterstücke habe entstehen sehen und um ein Vorbild des Stils und der Entwicklung der dramatischen Musik vor den jungen Künstlern aufzurichten, die sich dieser Musikgattung widmen würden."

Man hat viel von den Schülern Gluck's gesprochen; in dem, worin seine Größe bestand, hat ihn aber keiner von ihnen erreicht, am meisten noch Cherubini. Gewiß ist es ein ernsterer, tieferer Ton, den Méhul angeschlagen, von der Stilgröße Glucks zeigen aber seine Werke nur wenig. Auch er, wie alle französischen Tonsetzer, die, wie Auber, Herold, neben und nach ihm die heroische Oper pflegten, hat noch gewisse Berührungen mit dem Geiste der komischen Oper. Ueberhaupt aber hatte die französische heroische Oper nach Gluck's Weggang noch lange mit der italienischen Oper zu kämpfen. Die Namen Sacchini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi bezeichnen ebensoviele Siege der italienischen Oper, die sich schon lange neben der großen französischen Oper*) ein eigenes Theater in Paris gegründet hatte und immer über die vorzüglichsten Gesangskräfte verfügte. Nur der deutsche Meyerbeer hat über sie einen nachhaltigen Triumph zu verzeichnen gehabt, während Halévy, Ambroise Thomas und Charles Gounod ihren Erfolgen nur

*) Nach dem Brande des Palais Royal wurde die Académie de Musique in die Salle à machines der Tuillerien verwiesen. Que cette nouvelle salle est sourde! sagte einer im Publikum. Elle est bien heureuse, erwiderte ihm sein Nachbar, der schlagfertige Abbé Galiani. Das Theater des Palais Royal wurde zwar wieder hergestellt und 1770 bezogen, brannte aber 1781 aufs Neue ab. Die Académie wurde nun in den Saal der Menus Plaisirs du Roi und kurze Zeit später in das inzwischen hergestellte Theater der Porte St. Martin überführt (1781). 1794 übersiedelte sie in das Théâtre national und nahm den Titel Opéra national sowie etwas später den des Théâtre de la Republique et des Arts an, der sich unter dem Kaiserreich in den der Académie impériale de musique und nach dessen Ende in den der Académie royale de musique verwandelte. Die Ermordung des Herzogs von Berry in ihren Räumen, veranlaßte einen neuen Umzug in den Saal Favart, bis das von Debret gebaute Theater in der Rue Pelletier und neuerdings der von Garnier aufgeführte Prachtbau das Domicil der französischen großen Oper wurde, und 1848 den Namen des Théâtre de la Nation, unter Napoleon III. den des Théâtre Impérial de l'Opéra und seit 1870 den des Théâtre nationale de l'Opéra erhielt. Als Sänger traten bei der Académie de musique in der Gluck'schen Periode hinzu: Mlles Rosalie Levasseur, St. Huberti, Maillard, Gavaudon, Laguerre, Dozon, sowie die Herren Moreau, Lainé, Chéron,

nothdürftig das Gleichgewicht zu halten vermochten. Doch auch die komische Oper sank nach Auber und Adam allmählich immer tiefer herab. Als Dichter ragten im 19. Jahrhundert Jouy, Hoffmann, Planard, Aumer, Deschamps, Germain Delavigne, St. Georges Mellesville und besonders Scribe hervor.

Die Tragödie im 18. Jahrhundert bis zur französischen Revolution.

Umschwung der Zeit. — Erste Proteste gegen den Academismus der Bühne. — Perrault's Kampf gegen die Alten. — Houdard de la Motte. — Crébillon. — Voltaire. — Charakter der Zeit unter der Regentschaft. — Einfluß derselben auf Voltaire's Charakter. — Dessen Jugendgeschichte. — Oedipe. — Verbannung nach England. — Einfluß des englischen Geistes auf ihn. — Voltaire's dramaturgische Ansichten; sein Verhältniß zu Shakespeare. — Zaire. — La Mort de César; Voltaire der Vertheidiger Shakespeare's; Abschwächung seines Enthusiasmus für diesen. — Mahomet. — Merope. — Verhältniß zu Crébillon. — Le Kain und die Théatres de Cabinet. — Voltaire's Uebersiedelung an den Hof Friedrichs des Großen. — Voltaire im Exil. — Kampf mit der Genfer Orthodoxie und Rousseau über das Theater. — Theatralisches Leben bei Voltaire. — L'Ecossaise. — Tancrède. — Bruch mit Mad. de Pompadour. — Adoption von Mlle Corneille. — Die Ausgabe der Corneille'schen Werke. — Die Uebersetzung des Shakespeare'schen Julius Cäsar. — Voltaire als Gegner Shakespeare's. — Irène. — Voltaire in Paris. — Seine Triumphe. — Sein Tod. — Sein Begräbniß und die Ueberführung seiner Leiche nach Paris. — Voltaire's Bedeutung als dramatischer Dichter. — Chateaubrun. — Piron. — Pompignan. — Marmontel. — Dorat. — Saurin. — Du Belloy. — Le Mierre. — La Harpe. — Ducis.

Buckle hat es mit Recht als ein Verdienst Richelieu's bezeichnet, den Geist religiöser Duldung so viel als möglich festgehalten zu haben. Mazarin und anfänglich auch Ludwig XIV. sind dieser Anschauung treu geblieben. Wenn Richelieu sich sogar gelegentlich mit protestan-

---

Rousseau, L'Arrivée, Le Gros, Chardini, Lays; in der Revolutions- und Kaiserzeit: Dlles Rousselois, Chéron, Branchu, Henry, Sophie Cruvelli, Poinsot, Albert, Armand, sowie die Herren Dérivis, Nourrit, Bertin, Roland, Lafosse, Lavigne; bis zur Julirevolution, Dlles Greffari, Cinti, Dabadie, Mori, sowie die Herren

tiſchen Fürſten gegen katholiſche alliirte, ſo verband ſich Mazarin mit dem republikaniſch-puritaniſchen Cromwell, ſo ſuchte Ludwig XIV. die Macht der katholiſchen Geiſtlichkeit auf alle Art zu beſchränken, ſo zog er Anfangs gerade ſolche Männer zu ſich heran, welche die neuen Anſchauungen, den Geiſt der neuen rationellen Methode auf Verwaltung und Regierungskunſt anwendeten.

Wenn dieſe Duldſamkeit die großen Geiſter auch nicht ins Leben rief, welche damals auf den verſchiedenſten Gebieten der Kunſt und des Wiſſens in Frankreich hervortraten, ſo hat ſie doch zu der freieren, kühneren Entwicklung, welche ſie nahmen, weſentlich beigetragen und den von ihnen ausgehenden Wirkungen eine größere Verbreitung gegeben.

Andrerſeits — und dies hat Buckle zu wenig ins Auge gefaßt — war aber Richelieu auch wieder derjenige, welcher die Centraliſation des geiſtigen Lebens und aller Kräfte zur Stärkung der königlichen Gewalt in einem ſolchen Umfange herbeiführte und auch hierin von Mazarin nachgeahmt wurde, daß Ludwig XIV., die Erbſchaft dieſer großen Männer antretend, deren Einheitsbeſtrebungen in ſeiner Perſon nur noch zum Abſchluß zu bringen brauchte. Dies mußte jenem Geiſte der Duldung aber in einer Weiſe entgegenwirken, die eine Abſchwächung deſſelben nothwendig zur Folge hatte und endlich zur völligen Unterdrückung deſſelben führte.

Denn unmöglich konnte man in einem Staatsweſen, welches in Allem auf Einheit in der Perſon des Monarchen zurückgeführt werden ſollte, ſo wichtige Gebiete, wie es die der Religion und des Glaubens waren, auf die Dauer der Parteiung, welche die Verſchiedenheit der Anſichten hier hervorrief, frei überlaſſen. War die Duldung der Gegenſätze von Katholicismus, Proteſtantismus und Janſenismus in den Augen der Staatsmänner doch immer nur als ein Mittel erſchienen, die Macht und den Einfluß der römiſchen Kirche im Staate zu brechen. Daher man ſich jene Duldung auch nie als eine zu weitgehende denken muß. Die Janſeniſten waren

---

Dabadie, Maſſol, Dupont, Levaſſeur, Lafont. Bis 1848, Delles Falcon, Damoreau, Dorus-Gras, Stoltz, Nau, ſowie die Herren Duprez, Marié, Bouché, Barroilhet; bis 1870, Melles Viardot, Laborde, Alboni, Maſſon, La Grua, Boſio, Tedesco, Gueymard, Marie Sax, Chriſtine Nilſon, Carvalho, ſowie die Herren Roger, Chapuis, Morelle, Obin, Gueymard, Faurre.

nicht minder strenggläubig, als die katholischen Kirchenlehrer, ja selbst die Philosophen suchten sich damals noch ganz mit der Kirche zu stellen, und doch würde Descartes seine Werke kaum alle in Frankreich zu schreiben gewagt haben. Schon 1629 war er nach Holland gegangen, 1649 folgte er einer Einladung der Königin von Schweden, wo er im nächsten Jahre schon starb, 1669 untersagte Ludwig XIV. die diesem Philosophen zugedachte öffentliche Gedächtnißrede und nur kurze Zeit später wurde durch die Universität von Paris ein Verbot seiner Lehre erlassen.

Doch ist es wieder zu weitgehend, wenn Buckle behauptet, Frankreich habe während der ersten 60 Jahre nach dem Tode des Descartes auch nicht einen Mann besessen, der selbständig zu denken gewagt habe. Gassendi, den wir als Lehrer Molière's, Chapelle's und Cyrano's de Bergerac kennen lernten, starb zwar nur 5 Jahre später als Descartes, aber seine Lehre, seine Ansichten und Gedanken lebten in seinen Schülern doch fort. In ihm aber sehen wir nicht nur einen Erneuerer der atomistischen Lehre des Epikur, sondern auch einen Geistesverwandten von Hobbes, mit dem er befreundet war, und einen der ersten Vertreter sensualistischer Ansichten. Doch auch Bayle lehrte bis 1681 unbeanstandet in Frankreich und Männern, wie Mallebranche, La Bruyère, Fénelon, Lemontoy, Boisguilbert, Evremond, wird man selbständiges Denken nicht absprechen dürfen, obschon eingeräumt werden muß, daß sie nur so lange unangegriffen blieben, als sie zugleich für Religion und kirchlichen Glauben eintraten. In der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. brach sich dann allerdings eine Reaction Bahn, die jede freisinnigere Aussprache mit Verfolgung bedrohte.

Ludwig XIV., von der Natur sowohl körperlich, wie geistig in außergewöhnlicher Weise begabt, vom Glück anfangs in allen seinen Unternehmungen begünstigt, das Herz vom Glauben an die Göttlichkeit seines Berufs, von Machtgefühl und von heftiger Ruhmbegierde geschwellt, suchte diesen Ruhm zunächst vorzugsweise in der Größe der Nation, der Kraft des Staats, dem Wohlstande seines Volkes, dem Glanze der Künste und Wissenschaften, der Blüthe der Industrie und Bodencultur. Kein Wunder, daß er nicht nur auf seine Umgebung, die er durch eine ihm gleichsam angeborene und sorgfältig ausgebildete Würde, in einer ehrfurchtsvollen Entfernung von sich zu

halten verstand, sondern auch auf die Nation eine fascinirende Wirkung ausübte, so daß diese, den Glauben an seine göttliche Einsetzung theilte, in ihm die Seele, den Inbegriff des ganzen Staatswesens sah, in seinem Ruhm und Glanze sich sonnte und im Gefühl des Wohlstands und der Sicherheit das Joch der Bevormundung, das er ihr auferlegte, nicht drückend empfand, sondern darin einen goldenen Ehrenschmuck sah. Der Glaube an seine Unfehlbarkeit war ein so großer, daß sie lange die schwersten Lasten willig ertrug und sich von den Gefahren des verhängnißvollen Weges nicht überzeugen konnte, welchen der ruhmberauschte König beschritt.

Das Gefühl, der unbeschränkte Herrscher eines blühenden Landes zu sein, vermochte ihn nur zu bald nicht mehr voll zu befriedigen. Die Bewunderung Europa's genügte seinem stolzen Herzen nicht mehr, es sollte ihm auch noch tributpflichtig werden. Er wollte sein Reich zu einem Weltreiche erweitern. Wie aber der Glanz seines Hofs allmählich verderblich für die Sitten der höheren Kreise der Hauptstadt, für Kunst und Wissenschaft wurde, so wurden die fortgesetzten Kriege es auch für den Wohlstand der Unterthanen. Sie entzogen der Industrie die rüstigsten Hände, sie entvölkerten die Nation, sie verbreiteten Jammer, Unglück und Krankheiten in ihren Wohnungen, und erschöpften allmählich die Steuerkraft des einst blühenden Landes. Der Friede von Nymwegen (1678) hatte Ludwig XIV. auf eine Machthöhe gestellt, welche es ihm nicht mehr nöthig erscheinen ließ, die Rechte Andrer zu achten. Die Zeit schien gekommen, um auch noch die letzte Macht, die sich im Staate neben ihm regte, die Macht der Kirche völlig zu brechen. Die nationalen Concile, die er berief, hoben alle ihr noch zustehenden Vorrechte auf. Wie hätte man da den Protestantismus wohl schonen sollen, dessen Unterdrückung der also geschädigten römischen Kirche einen gewissen Ersatz bot! Wozu noch bedurfte man seiner, da man sich diese nun ganz unterworfen sah? Der Einheitsgedanke des Staats verlangte auch Einheit des Glaubens. Schon länger hatte man die Protestanten durch allerlei Bedrückungen zum Uebertritt zur katholischen Kirche zu bestimmen gesucht und den Rückfall mit peinlichen Strafen belegt. Jetzt aber begann man, einzelnen Orten das Recht der freien Religionsübung ganz zu entziehen. 1684 führte man die berüchtigten Dragonaden ein und ein Jahr später wurde das Edict von Nantes wieder aufgehoben, was den betrieb-

samsten Theil der Bevölkerung zur Auswanderung nach Holland, Deutschland und England nöthigte. Hierin sowohl, wie in den Verfolgungen, denen die Jansenisten jetzt ausgesetzt waren, die Ludwig dem XIV. wegen ihrer rigoristischen Sittenstrenge sehr unbequem wurden, weil ihre Vorschriften und Lehren fast ebensoviele Verurtheilungen seines Hofes und seines Privatlebens waren, läßt sich der Einfluß erkennen, welchen die katholische Geistlichkeit sich trotz jener Concessionen wieder verschafft hatte und der in dem Maße wuchs, als sie sich der frommen und frömmelnden Frau von Maintenon zu bemächtigen wußte. Die religiöse Heuchelei wurde zu einer Sache der Weltklugheit, die affektirte Decenz zu einer Sache des guten Tons und der Mode und beide zur Maske und zum Deckmantel jener Sittenlosigkeit, jener Frivolität, jenes spottsüchtigen Unglaubens, die unter der Regentschaft so schamlos hervortreten sollten.

Wohl erhoben sich einzelne Warnungsstimmen. Fenelon, der Erzieher des Duc de Bourbon, hielt in seinen Aventures de Télémaque sowohl seinem Schüler, wie der Zeit den warnenden Spiegel vor. Er gab in seinen Directions pour la Conscience d'un Roi, dem ersteren Rathschläge, die einer Verurtheilung der Regierung Ludwigs XIV. fast gleichkamen. Fontenelle trat für die Wahrheit im Leben, St. Evremond für die christliche Sittenlehre, Vauban und Boisguillebert für eine Reform des Finanz- und Steuerwesens ein.

Diese Opposition gegen die Unfehlbarkeit des bisherigen Régimes konnte nicht ohne allen Einfluß auf das Gebiet der Dichtung bleiben. Auch hier erhoben sich Proteste gegen die herrschenden Vorurtheile, gegen den auch hier seine Tyrannei ausübenden Autoritätsglauben. Er betraf hier vor allem die von den Alten theils überlieferten, theils auch nur abgeleiteten Regeln. Schon früher hatten einige der größten Dichter, insbesondere Corneille und Molière, sich gelegentlich dawider aufgelehnt, den Widerstand aber nicht consequent fortgesetzt, sondern, vorzüglich der erste, sogar selbst wieder zur Befestigung jenes Autoritätsglaubens beigetragen. 1670 hatte der Akademiker und Lustspieldichter Desmarets sich zwar entschiedener gegen denselben hervorgewagt, war aber hiebei von Boileau zur Ordnung gerufen worden. Charles Perrault, welcher mit seinen Contes de ma mère de l'oye (1697) die Volksmärchen in die französische Literatur eingeführt hat, gab durch ein das poetische Zeitalter Ludwigs XIV. ver-

herrlichendes und dieſes über das claſſiſche Zeitalter der Alten ſetzendes Gedicht, welches er 1687 in der Academie vorlas, Anlaß zu einem heftigen Streit über den Vorrang der Alten und Neuen. Auch diesmal warf ſich Boileau vor allen andern zum Vertheidiger der erſteren auf, wobei er beſonders von Racine unterſtützt wurde. Dieſer Widerſpruch beſtimmte nun Perrault zu ſeinem, damals großes Aufſehen erregenden Werke, Parallèle des anciens et des modernes, welches inſofern von Wichtigkeit war, als ſich darin ein in der Poeſie nach eigenthümlicher Lebensauffaſſung verlangender Geiſt ankündigte, freilich in einer die wichtigſte Seite ſeines Gegenſtandes nur leiſe berührenden Weiſe. Es handelte ſich nämlich Perrault weniger darum, darzuthun, daß die eigenthümlichen Verhältniſſe einer jeden Zeit, die eigenthümliche Natur jedes Volkes, ihre beſonderen geiſtigen Bedürfniſſe, ihren beſondern Lebensinhalt und dieſe daher einen Anſpruch hatten, auf eine beſtimmte Eigenthümlichkeit der künſtleriſchen Formen und des künſtleriſchen Ausdrucks; ihm war es hauptſächlich nur um die Befriedigung des nationalen Selbſtgefühls, um die der franzöſiſchen Literatur ſo nachtheilig gewordene Selbſtverherrlichung zu thun, wenn es auch ſeinen Werken im Einzelnen gewiß nicht an ſehr richtigen und für jene Zeit ſehr fruchtbaren Bemerkungen fehlte. Boileau antwortete ihm mit ſeiner in einem gereizten perſönlichen Tone geſchriebenen Réflexion de Longin. Die Academie befand ſich in einer ſchwierigen Lage. Sie fühlte ſich durch das Lob, welches Perrault den Neuen zollte, ſelbſt mit geſchmeichelt, ſie wußte, daß dieſes bei Hofe ſich einer beifälligen Aufnahme zu erfreuen hatte, und konnte doch andrerſeits die von ihr zu Geſetzen erhobenen Grundſätze nicht aufgeben. Dazu kam, daß der leidenſchaftliche, faſt beleidigende Ton, welchen Boileau angeſchlagen hatte, nicht gerade günſtig von der ruhigen, wenn auch oberflächlichen Behandlungsweiſe des im perſönlichen Umgange liebenswürdigen Perrault abſtach.

Der Streit, obſchon endlich zur Ruhe gekommen, ſollte nicht ſchlafen und es war ein dramatiſcher Dichter, der ihn aufs Neue in Gang brachte.

Antoine Houdard de la Motte, am 17. Januar 1672 zu Paris geboren, ebendaſelbſt 1731 geſtorben, ſtudierte die Rechte, widmete ſich ſeinem Hang zum Theater nachgebend, aber bald der Schrift-

ſtellerei. Am Theater des Italiens betrat er mit einem Luſtſpiel: Les originaux, die Bühne, erlitt aber damit eine Niederlage. Er fühlte ſich hierdurch ſo gedemüthigt, daß er ſich dem geiſtlichen Stande zu widmen beſchloß, ſich jedoch bald eines Andern beſann und die dramatiſche Laufbahn wieder ergriff. Sein Talent ging aber nicht auf das Komiſche. Von ſeinen verſchiedenen Luſtſpielen haben nur Le magnifique und L'amant difficile einen ausdauernderen Erfolg erzielt. Sein dramatiſches Hauptwerk Inès de Castro (1723), von welchem behauptet wird, daß ſeit dem Cid kein anderes einen gleichen Erfolg hatte, liegt auf dem Gebiete der Tragödie. Es verdunkelte ſeine übrigen tragiſchen Dichtungen, Les Machabées, Romulus und Oedipe*), die ſeinen Ruf ſchon begründet hatten. 1719 war er in die Academie aufgenommen worden, nachdem lange vorher der Streit über den Vorzug der Alten und Neuen durch ihn wieder aufgelebt war. Er brach im Salon der Melle Lambert aus und La Motte ſah ſich in ſeiner Vertheidigung der Neuen von Fontenelle unterſtützt, der ſchon ein Parteigänger Perraults geweſen war. Von den neuen Lehrſätzen, welche er aufſtellte, war einer der wichtigſten der, daß der Vers und der Reim, beſonders für den dramatiſchen Autor, nur eine Feſſel ſei. La Motte ließ es ſich einfallen, dies im Télémaque an einem Beiſpiele darzuthun, und ſtellte der Ueberſetzung des Homer der Madame de Dacier eine Uebertragung entgegen (1714)**), in der die 24 Geſänge derſelben von ihm in 12 zuſammengezogen worden waren. Auf einer Vignette des Titelblatts erblickt man Mercur, wie er die Leier Homers in die Hände Lamotte's legt. Eine zweite Schrift: Le discours sur Homère ſollte dieſe Uebertragung nur rechtfertigen. So große Blößen Lamotte ſich durch dieſelbe gegeben hatte, ſo viele Anhänger erwarb er ſich wieder durch dieſe zweite Schrift. Die 63jährige Mad. Dacier war die erſte, welche ihm in ihren Considérations sur le cours de corruption (1714) offen entgegentrat, obſchon er ihr in einer Ueberſetzung viel Schmeichelhaftes geſagt und auch ihrem Gatten ſich zu verbinden geſucht hatte. So leidenſchaftlich und verletzend ihr

*) Die Oeuvres complètes erſchienen Paris 1754 in 10 Bänden.

**) Die Jahreszahl beweiſt, daß Boileau diesmal nicht aus dem Grunde ſchwieg, den Riſard ihm unterlegt, welcher behauptet, daß La Motte dieſes Schweigen durch einige ihn verherrlichende Oden erkauft habe. Boileau war damals ein ſtiller Mann geworden, weil er bereits ſeit 1711 im Grabe lag.

Angriff auch war, so ließ sich die liebenswürdige Natur La Motte's nicht davon hinreißen. Er strebte vielmehr eine Aussöhnung an und unterwarf sich dem Schiedsspruche Fénélon's, welcher folgendermaßen lautete: „Ich glaube, daß man die Neueren nicht genug loben kann, welche sich anstrengen, die Alten zu übertreffen. Wie viel ein so edles Bestreben aber auch verspricht, so würde ich es doch für gefährlich halten, wenn man darin so weit ginge, die großen Vorbilder gering zu schätzen und aufhören wollte, sie zu studieren." In Bezug auf das Drama hat Lamotte in seinem Discours sur la tragédie verschiedene gute Bemerkungen gemacht, die aber nicht alle neu waren. Er verwirft die Exposition durch Erzählen; er empfiehlt die langen Reden durch lebendige Handlung zu ersetzen; er verwirft das Gesetz der Einheit von Zeit und von Ort, sowie die Vertrauten und Monologe. Leider hat er praktisch aber nur selten Gebrauch von dieser Einsicht gemacht. Obschon er den Vers für das Drama verwarf, hat er doch nur eine einzige seiner Tragödien, den Oedipe, in Prosa geschrieben. Dies Beispiel war aber nicht einmal glücklich.

Eine ungleich bedeutendere Rolle als tragischer Dichter, war Prosper Jolyot de Crébillon*) (geb. 13. Jan. 1674 zu Dijon, gest. 17. Juli 1762 zu Paris) zu spielen beschieden. Er begann seine Studien in seiner Vaterstadt bei den Jesuiten, worauf er das Collège Mazarin zu Paris bezog. Dem Wunsch seines Vaters entsprechend, trat er zwar in die advocatorische Praxis ein, sein Vorgesetzter, welcher seine Neigung für die Bühne bemerkte, soll ihn aber selbst, sich der schriftstellerischen Carrière zu widmen, empfohlen haben. Er debütirte 1705 mit der Tragödie Idomenée im Théâtre français und errang damit einen großen Triumph. Es folgten mit immer gleichem Succeß Atrée et Thyeste (1707), Elèctre (1709) und Rhadamiste et Zénobie (1711). Wogegen er mit seinem Xerxes (1714) und seiner Sémiramis (1717) zwei empfindliche Niederlagen erlitt. Diese Mißerfolge entmuthigten ihn so, daß er neun Jahre der Bühne völlig entsagte. Dazu trat noch häusliches Unglück. Er hatte den durch die Wahl seines Berufs schon schwer gekränkten Vater auch noch durch eine gegen dessen Willen abgeschlossene Heirath erzürnt,

*) Siehe La Harpe a. a. O. — Nisard, a. a. O. IV. S. 162. — Geoffroy, III. S. 295.

was seine Enterbung zur Folge hatte. Die Noth trieb ihn zu einem neuen Versuch mit der Bühne. Doch auch sein Pyrrhus fand keine günstige Aufnahme. Dies und der Tod seiner Gattin verdüsterte sein Gemüth und machte ihn menschenscheu. Grade jetzt aber sollte sich sein Geschick durch die Anstrengungen seiner Freunde aufhellen. Die Ernennung zum Mitgliede der Academie rief ihn aus seiner Vergessenheit wieder hervor. Seine Stücke wurden der Bühne zurückgewonnen. Auch erhielt er nur kurze Zeit später das Amt eines Censors. Es ist unrichtig, wenn man sagt, daß Crébillon's Ruhm nur ein künstlich gemachter gewesen sei, daß er ihn nur den Cabalen des Hofs und der Frau von Pompadour zu danken gehabt habe. Seine Erfolge lagen lange vor dieser Zeit. Hätten sich seine Stücke nicht selbst neben den Erfolgen Voltaire's behauptet, so würde dieser ihn weder zu bekämpfen nöthig gehabt haben, noch Ludwig XV. und Madame Pompadour daran haben denken können, sich seiner gegen Voltaire zu bedienen. Voltaire schätzte Crébillon anfänglich sehr hoch, doch glaubte er später, feindlich von ihm, als Censor, behandelt worden zu sein und von dieser Zeit an sah er in den Erfolgen desselben nichts als Beleidigungen und feindliche Angriffe. Erst diese Gereiztheit Voltaire's spielte seinen Feinden und Madame Pompadour, die diesem anfänglich ja gar nicht so feindlich gesinnt war, Waffen gegen sich in die Hand. Voltaire hatte, wie sich später noch zeigen wird, gegen Crébillon bereits seine Sémiramis ausgespielt, als dieser, der damals schon 72 Jahr alt war, den von Frau von Pompadour und noch weit mehr vom Könige favorisirten Catilina zur Aufführung brachte. Allerdings entwickelten sich hieraus Parteiungen, welche von Voltaire's Feinden aufs Schmählichste ausgebeutet wurden und Crébillon in eine bedauernswürdige Selbsttäuschung wiegten. Die Erfolge der letzten Stücke desselben: Catilina und Le triumvirat waren in der That nur gemachte, und dabei immer noch sehr mäßige, doch haben sie auch zu seinem Ruhme nichts beigetragen.

Die Crébillon unmittelbar vorausgehenden Tragiker, Campistron, La Grange Chancel, Duché Lafosse, standen fast ganz unter dem Einflusse Racine's, wie man in dem letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts nach Schluß der Novitäten überhaupt häufig nach Corneille und Racine verlangte. Da es den mittleren Talenten aber völlig unmöglich war, mit diesen zu wetteifern, so sannen sie, um Erfolge erzielen

zu können, auf neue Effecte. Crébillon bemächtigte sich hierzu des Schrecklichen. Das Auskunftsmittel war nicht eben neu. Es beruhte auf der mißverstandenen Auslegung des Aristotelischen Begriffs vom Tragischen. Die Italiener hatten seit lange die Muster dazu geliefert. Auch war es fast ein mit Nothwendigkeit hervortretender Gegensatz zu der von Quinault in die Mode gebrachten zärtlichen und weichlichen Behandlungsweise der Tragödie. Ich glaube sogar, daß Crébillon's Erfolge sich hauptsächlich aus dem Contraste zu Quinault und aus der Geschicklichkeit erklären, mit welcher er das Schreckliche wieder zu mildern und den damals herrschenden Begriffen von Wohlanständigkeit und von Delicatesse anzupassen verstand. Auch besaß er die Kunst seine Wirkungen zu concentriren und sie mit scheinbar einfachen Mitteln herbeizuführen, sowie seinen Darstellungen ein stimmungsvolles Colorit zu geben, wenn dieses auch in fast allen seinen Tragödien von demselben düsteren Charakter ist. Auf die Versification verwendete er großen Fleiß. Sind seine Verse auch nicht gerade schön, so prägen sich doch viele derselben, durch die Kühnheit und Originalität der Gedanken und den kräftigen, männlichen Ausdruck dem Gedächtnisse ein. Besonders aber hat man an seinen Stücken die Erkennungen gerühmt. In Atrée et Thyeste fand er Gelegenheit seinem Hange zum Schrecklichen am Freiesten nachzugehen. Rhadamiste et Zenobie wird aber allgemein für seine beste Dichtung erklärt. Der Streit der sich über Voltaire und Crébillon zur Zeit ihres Lebens erhob, klingt noch in den Urtheilen der heutigen Literarhistoriker über letzteren nach. Sie sind so widersprechend als möglich*). Gleichwohl gebührt von allen tragischen Dichtern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Crébillon der nächste Platz neben Voltaire.

Voltaire betrat in seinem 24. Jahr zum ersten Male mit ungeheurem Erfolge die tragische Bühne, er griff von hier an immer wieder aufs Neue, ja selbst noch in seinem sechs Decennien späteren Todesjahr nach dem tragischen Siegeskranz. Wie angefochten immer zu seiner Zeit, wurde er von ihr doch auch wieder in seinem Oedipe über Sophokles, in seiner Zaïre und Merope über Corneille und Racine, und

*) Man sehe z. B. die durch die Thatsachen so völlig widersprechende Darstellung, welche neuerdings Royer (a. a. O.) IV. S. 76 dem Verhältnisse Crébillon's zu Voltaire gegeben.

was damals freilich in Frankreich noch kaum eine Frage war, auch über Shakeſpeare geſtellt. Selbſt heute, obſchon die Zahl ſeiner unbedingten Verehrer beträchtlich zuſammengeſchwunden iſt, wird er von Vielen in ähnlicher Weiſe, jedenfalls aber als der dritte der tragiſchen claſſiſchen Dichter Frankreichs gefeiert. Wenn aber ſein Ehrgeiz auch vor Allem auf das Gebiet der Tragödie gerichtet geweſen ſein mag, ſo liegt doch nicht hier ſeine Stärke, wie er das Drama, ja die Poeſie überhaupt, nur ſelten rein als Selbſtzweck, meiſt zugleich als ein Mittel zu anderen, ihm noch höher ſtehenden Zwecken ergriffen hat. Es iſt hier daher nicht der Ort, dieſen Dichter nach ſeiner Bedeutung im vollen Umfange zu würdigen Es kann hier von ſeinem Leben und Wirken vielmehr nur ſoviel zur Darſtellung kommen, als zur Würdigung und zum Verſtändniß ſeines dramatiſchen Schaffens und ſeiner Bedeutung im Entwicklungsgange des franzöſiſchen Drama's etwa nöthig erſcheint. Selbſt hierzu wird aber ein Blick auf die Zeit, in welcher er lebte, unter deren Einflüſſen er ſich entwickelte, auf deren Veränderungen er einwirkte, geboten erſcheinen, da, wie ſehr er ſeinem Zeitalter den Stempel ſeines Geiſtes auch aufgedrückt hat, er doch zugleich ſelbſt wieder mit ein Product ſeiner Zeit war. Dies iſt auch der Grund der Zweitheiligkeit der geiſtigen Natur dieſes Mannes und der mannichfachen Widerſprüche, denen wir in ſeinem Leben, Wirken und Werken, nicht am wenigſten in den dramatiſchen, zu begegnen haben.

Ludwig XIV. war am 10. September 1715 geſtorben, nachdem er ſeine ganze Familie bis auf einen Urenkel, den nachmaligen Ludwig XV., vor ſich in's Grab hatte ſteigen ſehen. Der Glanz ſeines Hofs war verblaßt, die Dichter waren verſtummt, welche einſt ſeinen Ruhm und ſeine Triumphe beſangen, das Land von dem letzten Kriege völlig erſchöpft, bot ein Bild des Jammers und Elends dar. Eine dumpfe, ohnmächtige Verzweiflung hatte ſich der decimirten Bevölkerung bemächtigt. Keine Klage tönte dem einſt vergötterten Könige nach. Die Lüſte, welche ſchon lange heimlich unter dem Deckmantel der Decenz und Heuchelei ihr Weſen getrieben hatten, traten jetzt offen und ſchamlos hervor, der Unglaube erhob frech neben dem craſſeſten Aberglauben das Haupt, die lange verhaltenen Läſterungen und Verwünſchungen machten ſich Luft und ſelbſt von der Kanzel herab ſollte aus dem Mund eines Maſſillon in das Ohr des noch kindlichen Nachfolgers die Verurtheilung des Verſtorbenen tönen, deſſen Glanz und

Ruhm hier einer Ansteckung und Schmach verbreitenden Eiterbeule verglichen wurde.

Es waren wohl nur diese Umstände, welche es dem genial beanlagten, hochgebildeten, aber sittlich völlig verdorbenen Philipp von Orleans möglich erscheinen ließen, mit Hilfe des Parlaments einzelne testamentarische Bestimmungen des einst allgewaltigen Königs beseitigen zu können, was indeß nicht ohne bedeutende Zugeständnisse an letzteres geschah. Dies war von höchster Bedeutung, nicht nur weil es der Regierung des Regenten eine Rücksicht und einen Zwang auferlegte, ohne welche diese noch ungleich verhängnißvoller gewesen sein würde, sondern auch, weil hierbei zum ersten Male von den ursprünglichen Rechten des Volkes die Rede war und somit der Grund zu den Principien der Volkssouveränetät gelegt wurde.

So sehr sich der neue Regent auch den schamlosesten Ausschweifungen überließ, so frech und wild unter seiner Regierung die Sittenlosigkeit um sich griff, so zeichneten sich die ersten Jahre derselben gleichwohl durch manche wohlthätigen Einrichtungen und Bestrebungen aus. Dem Handel und dem Gewerbfleiße wurden neue Wege eröffnet und selbst die ersten Maßnahmen des genialen, aber waghalsigen Law, welcher an die Spitze der ganzen Finanzverwaltung trat und diese in großartigster Weise als Spiel betrieb, brachten zunächst eine kurze Blüthe des Landes, freilich nur um, mit dem Zusammenbruch der von ihm gegründeten Creditinstitute, eine neue ungeheure Zerrüttung des Wohlstandes nach sich zu ziehen. Indessen haben aber diese Ereignisse wohl auch nicht wenig dazu beigetragen, das Vermögen der Nation in andere Hände, in die Hände des dritten Standes zu bringen und diesen erstarkt aus jenen Wirren hervorgehen zu lassen. Was den tiers état gegen die Corruption, von welcher die beiden oberen Stände zersetzt waren, bisher noch geschützt, waren einestheils die Betriebsamkeit und der Fleiß, mit denen er sich aus seiner bisherigen Niedrigkeit herauszuarbeiten hatte, anderentheils aber auch die Vorurtheile und Standesunterschiede, welche eine fast unübersteigliche Schranke zwischen ihm und diesen gezogen hatten. Beides hatte gehindert, daß sich der Bürger dem frivolen und erschöpfenden Lebensgenusse, den zügellosen Ausschweifungen der Bevorrechteten im größeren Umfange hingeben konnte, wenn er auch gewiß nicht frei von den vergiftenden Einwirkungen derselben blieb. Um so tiefer sanken nun freilich alle

diejenigen des dritten Standes herab, welche von den Vortheilen des Wohlstandes und Reichthums ausgeschlossen blieben. Sie waren bei dem Mangel an jedem Rechtsschutze und dem Mißbrauch der obrigkeitlichen Gewalten, dem furchtbarsten Elende preisgegeben. Zunächst war freilich dies Elend der mächtigste Bundesgenosse des reich gewordenen Bürgerthums in dem Kampfe gegen die Vorrechte, die Macht und die Uebergriffe der Geistlichkeit und des Adels, in welchem dieses die Abschaffung der Standesunterschiede und die Gleichberechtigung aller Staatsbürger als Ziel seiner Bestrebungen hinstellte.

Indessen ging diesem Kampfe, der sich nur langsam entwickelte, erst noch ein anderer auf dem Gebiete der Religion und des Glaubens voraus. Die römische Geistlichkeit hatte, wie wir gesehen, in den letzten Zeiten Ludwigs XIV. wieder einen ungeheuren Einfluß, eine ungeheure Macht gewonnen. Sie hatte zwar nicht verhindert, daß der Unglaube bei den höheren Ständen mehr und mehr um sich griff, da sie ihn selbst mit beförderte, wohl aber neben dem Geiste der religiösen Heuchelei dem der Bigotterie durch 90,000 Mönche und 250,000 Weltgeistliche die weiteste Verbreitung gegeben. Wie übermüthig der Unglaube sich in den Tagen des Glücks auch geberdete, so ging er doch meist Hand in Hand mit dem krassesten Aberglauben. Neben den Courtisanen, Spielern und Glücksrittern spielten die Wahrsager, Geisterbeschwörer, Stern- und Traumdeuter, Kartenschläger und Adepten damals die einträglichsten Rollen. Es sind diese Zustände, die es zum Theil erklären, daß die von England herüberkommenden neuen philosophischen Ideen, trotz der Freiheit, die ihrer Verbreitung unter der Regentschaft gegeben war, zur Zeit noch keine rechte Wurzel hier fassen konnten. Die Ungläubigen lehnten sie ab, weil sie ihnen zu ernst und zu theistisch waren, die Gläubigen, weil sie in abergläubischer Scheu vor ihnen zurückschreckten. Besonders abweisend verhielt sich der Jansenismus gegen dieselben, der immer noch heimlich in Frankreich fortbestanden hatte und jetzt seinen Kampf gegen den Jesuitismus mit neuer Kraft wieder aufnahm. Die Wahl zwischen ihnen konnte dem Regenten, nachdem er dieses Kampfes müde geworden, natürlich nicht schwer fallen. Unter seinem, inzwischen zum Cardinal erhobenen Lehrer und Gesinnungsgenossen Dubois kamen die Jesuiten wieder völlig zur Herrschaft.

Dies waren die Verhältnisse und Zustände, in welche der sieb-

zehnjährige Voltaire trat, nachdem er die Schule der Jeſuiten durchlaufen hatte. Er fühlte ſich von ihnen ebenſo ſehr angezogen, wie abgeſtoßen. Letzteres machte ihn den Ideen der engliſchen Forſcher und Freidenker, den Ideen der Humanität und Freiheit zwar ſo zugänglich, daß ſeine Seele gegen die Uebel der Geſellſchaft und Zeit nicht ſelten in wilder Empörung aufloderte, gleichwohl waren dieſe Eindrücke, dieſe Gefühle nicht ſtark genug, der Verſuchung zu widerſtehen, mit der ihn der Glanz dieſer Uebel zugleich wieder anzog. Der Trieb nach Ruhm, Reichthum, Anſehen, Macht war ein ſo großer in ihm, daß er ſeinen Humanitäts- und Freiheitsbeſtrebungen immer entgegenarbeitete, und dieſe nur zu oft gegen ihn unterlagen. Dem jeſuitiſchen Grundſatze huldigend, daß bei Verfolgung der Zwecke nicht nach der Güte, ſondern nur nach der Wirkſamkeit der Mittel zu fragen ſei, ſehen wir ihn die verſchiedenſten, einander widerſprechendſten Mittel in Anwendung bringen. Tugend und Laſter, opfermüthige Freundſchaft und hämiſche Feindſeligkeit, Freigebigkeit und ſchmutzige Habſucht, offene Kühnheit und zaghaftes Verleugnen, ritterlicher Edelmuth und tückiſche Hinterliſt — liegen in ſeinem Leben dicht beiander und erklären ſich aus den Widerſprüchen der Zeit und jener Zweitheiligkeit ſeiner Natur.

François Marie Arouet, gen. Voltaire,*) wurde am 21. Nov. 1694 zu Paris geboren, wo ſein Vater damals Notar am Châtelet war, eine Stellung, die dieſer jedoch 1701 mit der eines Sportelcaſſirers an der Pariſer Rechnungskammer vertauſchte. 1704 wurde der junge Arouet dem Jeſuitencollegium Louis le Grand übergeben. Pater Thoulin, der ſpätere Abbé d'Olivet, war ſein Präfect. Pater Tournemine, mit dem er lange in vertraulichen Verhältniſſen blieb, gehörte zu ſeinen Lehrern. Hier wurde der Grund zu der Freundſchaft mit den Brüdern d'Argenſon und mit dem Grafen d'Argental gelegt. Schon hier trat ſein poetiſches Talent in der der St. Geneviève gewidmeten Ode hervor. 1710 trat er in die Rechtsſchule ein. Allein

*) Wagnière und Longchamp, Mémoires sur Voltaire et ses ouvrages 1826. 2 Bde. — Strauß, Voltaire. Leipzig 1870. 2. Aufl. — Desnoiresterres, Voltaire et la société du XVIIi. Siècle. 8 Bde. — Hettner a. a. O. 132. — Oeuvres de Voltaire Paris 1859—62. 40 Bde. Die neueſte Ausgabe von Moland 1877. 45 Bde. iſt mir nicht zugänglich geweſen. Deutſche Ueberſetz. von Mylius u. A. Berl. 1783. Gleich u. A. Leipz. 1825. 30 Bde. Elliſſen. Auswahl. Leipz. 1846. 12 Bde.

seine Neigungen waren auf die schriftstellerische Carrière gerichtet, wofür seine Besuche der Gesellschaft du Temple, in die er durch seinen Pathen, den Abbé de Chateauneuf Zutritt erhalten hatte, entscheidend waren. Diese Gesellschaft wurde aber auch noch dadurch verhängnißvoll für ihn, daß sie ihn in den Umgang mit den zugleich glänzendsten, geistvollsten und frivolsten, schwelgerischesten Männern der vornehmen Welt von Paris brachte. Sein Vater, der von seinen beiden Söhnen, die später gar nicht mehr mit einander verkehrten, zu sagen pflegte, daß der eine ein Narr in Versen, der andere ein Narr in Prosa sei, suchte vergebens von diesem Wege ihn abzubringen. Ein Ausflug nach Holland, im Gefolge des französischen Gesandten Chateauneuf, eines Bruders des Abbé, entsprach den davon gehegten Erwartungen ebensowenig, als ein längerer Aufenthalt auf dem Gute eines Herrn von Caumartin. Zurück nach Paris gekommen, ward er von der Woge des vornehmen frivolen Lebens sofort wieder ergriffen. Inzwischen war er auch mit dem Theater vertrauter geworden. Wie auf die meisten jungen Poeten, übte auf ihn die Tragödie zunächst ihre Anziehungskraft aus. Es war kein geringerer Stoff, als der des Oedipe, der ihn reizte. Der Gedanke mit Sophokles wetteifern zu müssen, erschreckte ihn nicht. Er scheint dazu den Plan schon 1714 gefaßt, die Tragödie aber erst 1718 beendet zu haben, obschon er bereits 1715 wegen der Aufführung mit dem Théâtre français unterhandelte. Ein Pasquill auf den Regenten, wegen dessen er in Untersuchung gerieth, unterbrach diese Arbeit. Hier bediente sich Voltaire zuerst jenes Auskunftsmittels, das er später so oft in Anwendung brachte, er leugnete ruhig die Autorschaft ab. Man glaubte ihm aber nicht. Doch kam er mit einer zweijährigen Verbannung nach Sulli sur Loire davon, die ihm auf dem Schlosse des Herzogs zu einer Zeit des reizendsten Lebensgenusses gemacht wurde. Nach manchen Veränderungen, zu denen er sich auf Rath seiner Freunde, sowie der Schauspieler willfährig herbeigelassen, kam der Oedipe endlich am 18. November 1718 zur Aufführung. Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Er hatte 45 Vorstellungen hintereinander und trug ihm die Gunst des Herzogs von Orleans, eine goldene Medaille und ein Geldgeschenk ein. Auch nahm die Herzogin im folgenden Jahre die Widmung des Werkes entgegen, bei der er sich das erste Mal als Arouet de Voltaire unterschrieb. Carlisle hält den zweiten Namen,

der hinfort ſein Schriftſtellername geblieben iſt, für eine Umſtellung des erſten mit Zufügung der Buchſtaben l. j., als einer Abbreviation von le jeune. Voltaire hat ſich in ſeinem Oedipe, beſonders im 4. Akte, der auch den reichſten Beifall erhielt, vielfach an Sophokles angeſchloſſen. Am meiſten trug zum Erfolge aber der Umſtand wohl bei, daß er ſein Stück aus dem Geiſte der Zeit geſchrieben hatte, daß man in ſeinen Verſen den Pulsſchlag der letzteren fühlte, und zuweilen ſelbſt da eine Beziehung zum Leben zu finden glaubte, wo der Dichter ſie kaum mit bewußter Abſicht hineingelegt hatte. Ueberhaupt faßte man dieſes Stück als einen Angriff gegen die Geiſtlichkeit auf. Wie ſicher Voltaire ſeines Erfolges war, mit welchem Uebermuth er das Prieſterthum darin zu verſpotten ſuchte, geht daraus hervor, daß er bei der erſten Aufführung ſelbſt auf der Bühne als Schleppträger des Hohenprieſters erſchien. Dufresne, der ſich am meiſten der Aufführung widerſetzt hatte, und Delle Desmareſt feierten große Triumphe darin.

Eine unter dem Titel Les Philippiques erſchienene Satire hatte eine neue Entfernung des Dichters von Paris und neue Feſttage auf Schloß Sulli zur Folge — ein Aufenthalt, den er zur Dichtung der Tragödie Artemise benützte, die 1719 entſtand und am 15. Februar 1720 zur Aufführung kam, aber trotz Melle Lecouvreur, welche die Titelrolle ſpielte, eine nur laue Aufnahme fand und nach acht Vorſtellungen wieder verſchwand.*)

Um dieſe Zeit machte Voltaire die Bekanntſchaft Lord Bolingbroke's, der, verbannt von London, ſeit 1719 in Anjou lebte. Bolingbroke wird häufig als derjenige bezeichnet, welcher die Franzoſen mit der Aufklärungsphiloſophie der Engländer bekannt gemacht habe. Er hat ohne Zweifel auch viel zur Verbreitung derſelben beigetragen, wie er ja ſelbſt eine bedeutende Rolle in der Geſchichte des engliſchen Deismus geſpielt. Jedenfalls waren die Ideen Hobbes aber ſeit lange, die Newton's und Locke's wenigſtens vor ihm nach Frankreich gedrungen. Durch die Vertreibung der Proteſtanten und Janſeniſten waren nicht wenige der aufgeklärteren Franzoſen nach England gekommen, welche Verbindungen mit ihrem Vaterland unterhielten. Doch war in den letzten Zeiten Ludwig XIV. eine allgemeinere Verbreitung jener Ideen

*) Die Artemise erſchien damals nicht im Druck. Es exiſtirt nur ein Fragment derſelben. Einzelne Stellen gingen in die Mariamne über.

wenn nicht unmöglich gemacht, so doch erschwert. Da aber Bolingbroke's Uebersiedlung nach Frankreich gerade in die Zeit des freiesten Austausches der kühnsten Gedanken fällt, so gewinnt es den Anschein, als ob das Auftauchen und die weitere Verbreitung derselben vorzugsweise hierauf zurückzuführen sei. Uebersetzungen einzelner Schriften Newton's und Locke's traten hervor. Maupertuis war der Erste, welcher die Kenntniß der englischen Philosophie dem übrigen Europa vermittelte, die Newton'schen Hypothesen wissenschaftlich zu begründen suchte und die Wissenschaft auf dieser Grundlage weiter entwickelte. Montesquieu und Voltaire aber waren diejenigen, welche die neuen Ideen populariſirten und ihnen eine ganz unmittelbare Anwendung auf das staatliche und sociale Leben gaben. Dies fand jedoch erst nach dem Aufenthalt beider in England statt, wo Voltaire 1726 eine Zuflucht bei dem inzwischen dahin zurückgekehrten Bolingbroke fand.*)

Am 1. Januar 1722 war Voltaire's Vater gestorben. Dieses Ereigniß brachte die beiden Brüder, die sich niemals geliebt hatten, ganz auseinander. Es handelte sich dabei um die Loslösung des Voltaire'schen Erbtheils. Voltaire hatte eine kleine Pension vom Könige, eine andere vom Regenten angewiesen erhalten. Dies, mit seinem väterlichen Erbtheile, würde zu seinem Unterhalt hingereicht haben, wenn er sich nicht an das Leben der großen Herren gewöhnt gehabt hätte. So aber bedurfte er des kleinen Capitals zu den Spekulationen, in die er sich damals zu schnellerer Bereicherung bereits eingelassen hatte. Er wollte wohl mit den großen Herren als großer Herr, doch nicht von der Gunst derselben leben und unabhängig sein, und da er einsah, daß dies auf dem Wege der Schriftstellerei nicht zu erreichen sei, er diese zur Spekulation aber auch nicht erniedrigen mochte, so warf er sich der finanziellen, ebenso unbedenklich wie gewissenlos in die Arme. Auch sollte es ihm auf diesem gefährlichen Wege, ein großes Vermögen zu erwerben, gelingen.

*) Im Jahre 1722 schreibt Voltaire über den letzteren: Ich habe in diesem berühmten Engländer die ganze Gelehrsamkeit seines und die ganze Feinheit unseres Landes gefunden. Ich habe nie unsere Sprache mit so viel Energie und mit solcher Sicherheit sprechen gehört. Dieser Mann, der sein ganzes Leben in Zerstreuungen und Geschäften verbracht, hat doch die Muße zu gewinnen gewußt, Alles zu lernen und Alles sich anzueignen (Lettre à Thiériot. 2. Januar 1723).

1724 erlitt der Dichter eine neue Niederlage mit seiner Mariamne welche jedoch im folgenden Jahre durch einige Veränderungen einen um so größeren Erfolg nach sich zog. Voltaire meint im Vorwort des im selben Jahre erschienenen Drucks, daß das erste Urtheil das verdientere gewesen sei. „Die erste Regel ist, daß der Dichter seine Helden so schildern muß, wie sie bereits in der Phantasie der Zuschauer leben. Dies habe ich auch beobachtet, insofern ich Herodes grausam und arglistig, Mariamne als ein von einem unklugen Stolze erfülltes Weib und Varus (Sohème) mit jener Würde ausgestattet habe, welche die Römer Königen gegenüber anzunehmen pflegten. Der Erfolg war jedoch, daß Mariamne uninteressant, Herodes empörend und in seiner Unterredung mit Varus verächtlich erschien. Ich fühlte, daß es unter Umständen die erste Regel sei, von der vorgeschriebenen Regel abzuweichen." Die Stelle ist wichtig; obschon dabei zu bemerken ist, daß der Fehler hier weniger in der Befolgung der Regel, als darin lag, sie nicht in der rechten Weise befolgt zu haben, denn gewiß kann man auch ein von einem unklugen Stolze erfülltes Weib sehr interessant schildern, wenn dieser Stolz nicht blos die Unklugheit, sondern irgend eine große Eigenschaft der Seele zur Quelle hat.

Das folgende Jahr sollte dem Dichter, der sich bisher mit so viel Glück und Eifer in die vornehme Welt gedrängt hatte, den Abstand aufs Grausamste fühlbar machen, den diese, sobald es ihr räthlich scheint, zwischen sich und den gesellschaftlichen Emporkömmling setzt, wäre auch dieser zugleich der erste Geist und das erste Talent der Nation. Es scheint, daß Voltaire den Chevalier de Rohan-Chabot durch eins seiner scharfen Witzworte verletzt hatte, worauf ihn dieser verächtlich gefragt „Herr Arouet, wie nur heißen Sie eigentlich?" eine Frage, die er in Gegenwart der Schauspielerin Lecouvreur dann noch wiederholte. Ueber Voltaire's Antwort cursiren verschiedene Versionen; doch scheint es, daß sie den Chevalier den Stock gegen Voltaire zu erheben bewog und Melle Lecouvreur dem Aeußersten schon damals nur vorbeugte, indem sie sich mit einer Theaterohnmacht zwischen die Gegner warf. Die Sache ward aber hierdurch nur aufgehalten, da wenige Tage später der Chevalier seine Rache um so tückischer nahm. Voltaire, beim Herzog von Sulli zu Gast, wurde abberufen und aus dem Thor des Palastes tretend von zwei Miethlingen erfaßt, die ihn auf Commando des Chevalier tüchtig durchprügeln mußten, wobei

dieſer ſie ſpottend ermahnte, des Kopfes zu ſchonen, damit nichts Koſtbares verloren gehe. Voltaire ſchäumte vor Wuth. Er ſuchte Beiſtand bei ſeinen vornehmen Freunden, die ſich jedoch achſelzuckend von ihm zurückzogen. Er ging nun ernſtlich mit dem Gedanken um, volle Revanche zu nehmen. Er übte ſich in den Waffen. Die Rohans, hiervon in Kenntniß geſetzt, wurden bedenklich, und um das Leben ihres Verwandten ſicher zu ſtellen, erwirkten ſie gegen Voltaire einen Verhaftsbefehl. Am 17. April 1726 wurde er auch in die Baſtille gebracht. Der König verfügte jedoch ſeine Freilaſſung, verbannte ihn aber, Exceſſen vorzubeugen, nach England.

Der Aufenthalt Voltaire's in dieſem Lande wurde, wie ſchon angedeutet, von folgenreichſter Bedeutung, ſowohl für ſeine weitere geiſtige Entwicklung, als auch für die des literariſchen und ſocialen Lebens von Frankreich, ja ſelbſt von Europa. Obſchon er nur eben den Proceß gegen ſeinen Bruder und in ſeinen Speculationen ſein ganzes Vermögen verloren hatte, wurde er doch von der vornehmen Geſellſchaft Englands mit offnen Armen empfangen. Er fand Unterſtützung von allen Seiten, ſelber vom König. Mit faſt allen bedeutenden Männern der Wiſſenſchaft vertraut geworden, durchdrang er ſich mit den Anſchauungen, zu denen Newton und Locke den Grund gelegt hatten. Die engliſche Verfaſſung wurde ſein Ideal, die engliſche Dichtung ſein Studium. Hier wurde ſein großes Heldengedicht, das er ſchon auf dem Landgut des Herrn von Caumartin begonnen, zum Abſchluß gebracht und unter dem Schutze der königlichen Familie herausgegeben, die ſich ſelbſt an die Spitze einer dafür eröffneten Subſcription geſtellt hatte. Hier wurde die Geſchichte Carls XII. begonnen und mitten aus dem Studium Addiſons und Shakeſpeare's heraus, auf dem Landſitze Wondsworth des Londoner Kaufherrn Falkener, das Trauerſpiel Brutus in Proſa begonnen.

Die Einwirkungen, die Shakeſpeare auf ihn ausübte, konnten damals ſo große nicht ſein, wie ſie es heute geweſen ſein würden, weil dieſer Dichter und ſein Darſtellungsprincip auf der engliſchen Bühne ſeit lange durch den franzöſiſchen Einfluß die Herrſchaft verloren hatte. Addiſon mußte ihnen um ſo mehr das Gegengewicht halten, als er der verſtandesmäßigen Klarheit, dem doctrinären rhetoriſchen Geiſte der franzöſiſchen Tragödie ſo völlig entſprach und

Voltaire nicht frei von dem Vorurtheile war, welches bei seinen Landsleuten von der Unübertrefflichkeit dieser letzteren bestand.

Zweierlei hatte Voltaire nach seiner Rückkehr aus England im Auge: die hier in sich aufgenommenen neuen Ideen für das sociale, staatliche und literarische Leben seines Landes fruchtbar zu machen und sich mit dem Ertrage der aus der Subscription auf die Henriade erworbenen Gelder so rasch wie möglich ein großes Vermögen zu gründen.*)

Es mag befremden, daß Voltaire bei der ersten sich hierfür darbietenden Gelegenheit, in der Vorrede zur Ausgabe des Oedipe v. J. 1730, sich wieder ganz für die alte academische Auffassung des Drama's und für die überlieferten Regeln erklärte. Seine Darlegung war aber hauptsächlich gegen La Motte gerichtet, der, wie wir sahen, diese Regeln zu durchbrechen suchte, den Reim als undramatisch verwarf und selbst noch den Vers als Fessel im Drama empfand. Die Veranlassung hierzu gab dessen inzwischen (1716) erschienener Oedipe, das einzige Stück La Motte's, welches in Uebereinstimmung mit seiner Doctrin in Prosa geschrieben ist und dessen Erfolg Voltaire ohne Zweifel verdroß. Hinsichtlich der drei Einheiten steht Voltaire noch ganz auf dem Corneille'schen Standpunkt. Des Reimes würde er sich gern begeben, wenn es die Natur und der Geist der französischen Sprache erlaubte. Dagegen tritt er mit vollster Entschiedenheit für den tragischen Vers gegen die Prosa ein.

*) Noch später äußerte er sich hierüber: „Man fragt mich, durch welche Kunst ich dahin gelangt bin, wie ein Generalpächter leben zu können; es mag gut sein, es auszusprechen, damit mein Beispiel Anderen diene. Ich habe so viel Männer der Literatur arm und verachtet gesehen, daß ich seit lange beschlossen hatte, ihre Zahl nicht zu vermehren. Man muß in Frankreich Amboß oder Hammer sein, ich war als Amboß nicht als Hammer geboren. Ein schmales Erbtheil wird täglich schmäler, weil Alles mit der Zeit theurer wird und die Regierung oft Renten und Gelder antastet. Man muß aufmerksam auf alle Operationen sein, die ein stets verschuldetes und schwankendes Ministerium in den Staatsfinanzen macht. Es giebt immer Gelegenheiten, aus denen ein Privatmann Vortheile ziehen kann, ohne Jemand dafür verbindlich zu werden und nichts ist so angenehm, als seinen Wohlstand selbst zu begründen. Der erste Schritt kostet einige Mühe, die weiteren sind leicht. Wenn man in der Jugend haushälterisch ist, so findet sich im Alter ein Fonds, über den man sich selber verwundert. Das ist die Zeit, wo man des Vermögens am meisten bedarf; wo ich mich desselben erfreue. Nachdem ich bei Königen gelebt, habe ich mich selbst zum König daheim gemacht, trotz ungeheurer Verluste."

Noch in demſelben Jahr erſchien aber ſein Brutus, welcher am 11. December zur erſtmaligen Aufführung kam. Voltaire hatte das Stück den Schauſpielern vorgeleſen, es aber wieder zurückziehen wollen, weil er gehört, daß Crébillon dagegen zu cabaliſiren beabſichtige. Dies war ohne Zweifel ein Irrthum, da es ja ganz unbeanſtandet dargeſtellt wurde. Der Erfolg war am erſten Abend ein durchgreifender, erſchöpfte ſich aber bald, weil man trotz der ſchönen Verſe genügendes Intereſſe vermißte. Das Stück iſt hauptſächlich durch den der erſten Ausgabe (1731) vorgedruckten Discours sur la tragédie von Intereſſe, in welchem Voltaire nun ſelber die Feſſeln anerkennt, in die der Reim den franzöſiſchen Tragiker ſchlägt. „Der Franzoſe iſt ein Sclave des Reimes — heißt es darin — und wird, um einen Gedanken auszudrücken, nicht ſelten durch ihn zu vier Verſen gezwungen, wo dem Engländer eine einzige Zeile genügt. Der Engländer kann alles ſagen, was er will, der Franzoſe nur das, was er kann.“ — Ueber die Zuläſſigkeit der Proſa in der Tragödie ſpricht Voltaire ſich hier ſchon weniger verneinend aus, doch zweifelt er am Erfolg ihrer Einführung. Wenn es ihm aber auch unmöglich erſcheint, die Vortheile der engliſchen Tragödie in Bezug auf die Sprache in die franzöſiſche einzuführen, ſo bekennt er ſich doch zu dem Wunſche, dies rückſichtlich anderer Schönheiten der engliſchen Bühne zu thun. Denn obſchon dieſe zur Zeit noch keine gute Tragödie beſitze, ſo erfreue ſie ſich doch bewundernswerther einzelner Scenen. Es fehle den engliſchen Stücken wohl an Regelmäßigkeit der Anordnung, an Eleganz und Feinheit des Vortrags, an Angemeſſenheit von Handlung und Stil — ihr großes Verdienſt aber ſei, daß ihre Stücke voll wirklicher Handlung, voll wirklichem Leben ſind. Die franzöſiſche Tragödie erſcheine dagegen nur als eine Art Unterhaltung (conversation) über eine Handlung, nicht aber als eine unmittelbare Darſtellung derſelben. „Ein italieniſcher Schriftſteller, fügt er hinzu, habe geſagt, daß einer ihrer Kritiker, der den Pastor fido als eine Sammlung prächtiger Madrigale bezeichnete, wenn er noch lebte, die franzöſiſchen Tragödien für Sammlungen ſchöner Elegien und koſtbarer Hochzeitsgedichte erklären würde — und ich fürchte er hat leider ganz Recht gehabt.“ Ein großes Zugeſtändniß, welches er freilich ſofort wieder abſchwächte, indem er Addiſons Cato die einzige gut geſchriebene Tragödie der Engländer nennt.

Entschieden bekämpft Voltaire ferner den Uebelstand, den Zuschauer auf der Bühne zu dulden — er weist darauf hin, wie sehr der Dichter und Schauspieler durch ihn beschränkt wird. „Mit welchem Vergnügen — fährt er dann fort — habe ich in London die Tragödie Julius Cäsar gesehen, die seit 150 Jahren das Entzücken der britischen Nation ist. Ich bin fern davon, die barbarische Regellosigkeit billigen zu wollen, von der sie angefüllt ist, obschon zu bewundern bleibt, daß sich nicht mehr davon in einem Werke findet, welches in dem Jahrhundert der Unwissenheit (!) von einem Dichter hervorgebracht wurde, der nicht einmal Lateinisch verstand und dessen einziger Lehrmeister sein Genie war. Mit welchem Entzücken habe ich aber zwischen all diesen groben Irrungen Brutus und Antonius ihre Reden halten gehört. Möglich, daß die Franzosen einen Chor von Arbeitern und römischen Plebejern auf ihren Theatern nicht dulden würden, noch daß der blutende Leichnam Cäsars den Blicken des Volkes unmittelbar bloßgestellt und das Volk von der Tribüne herab zur Rache aufgeregt werden dürfte — es ist der Gebrauch der Beherrscher der Welt, der den Geschmack der Nationen verändert und die Gegenstände des Widerwillens in die des Vergnügens verkehrt." Wenn aber Voltaire dem Zeitalter Shakespeare's und selbst noch den Griechen auch vorwirft, gegen die Forderungen des Maßes und der Wohlanständigkeit vielfach gefehlt zu haben, so rechnet er es dagegen seinen Landsleuten wieder zum Fehler an, aus Furcht gegen die Wohlanständigkeit die Wahrheit der Natur zu verletzen und nicht bis zum Tragischen vorzudringen.

Auch macht er es der neueren Tragödie zum Vorwurf: durch die einseitige Bevorzugung der zärtlichen Leidenschaften, und die zum Theil unangemessene Anwendung von Liebesscenen im historischen Drama, den Geschmack verweichlicht zu haben. Das Hauptübel aber sieht er darin, daß die Liebe der Theaterhelden bei den Franzosen meist nur Galanterie, bei den Engländern freilich meist nur Genußsucht ist.

So sehr Voltaire noch immer in dem formalen Schönheitsbegriffe und in der Regelmäßigkeit der französischen Tragödie befangen erscheint, so würde diese bei seinen Ansichten doch sehr an innerem Leben und äußerer Mannichfaltigkeit haben gewinnen müssen, wenn es ihm gelungen wäre, dieselben wirklich zur Ausführung zu bringen.

Dies war aber weder in seinem Brutus noch in seiner Eriphyle der Fall, welche am 7. März 1732 ohne jeden Erfolg zur Aufführung kam.*) Wogegen er mit seiner Zaïre (13. August 1732) plötzlich auf die volle Höhe seines tragischen Dichterruhms gehoben erscheint. Voltaire wollte, wie es im Avertissement der ersten Ausgabe (1733) heißt, durch sie beweisen, daß auch er, wenn er es beabsichtige, eine Liebestragödie zu schreiben vermöge. Lessing, der sie einer sehr eingehenden, und wie es sein Standpunkt verlangte, absprechenden Beurtheilung unterwarf, hat freilich gefunden, daß nicht sowohl die Liebe, als die Galanterie dem Dichter die Feder geführt, daß er sich zwar trefflich auf den Kanzleistil, doch nicht auf den Naturlaut dieser Empfindung verstanden habe. Indeß bleibt zu berücksichtigen, daß letzterer in Alexandrinern viel schwerer als in reimlosen Jamben zu treffen ist und Voltaire nicht sowohl mit Shakespeare, als mit den Nachahmern Racine's und Quinault's wetteiferte und über diese in Bezug auf natürlichen Ausdruck sich wirklich erhob. Voltaire, welcher so sehr auf Einheit der Handlung hielt, hat letztere in diesem Stücke aus so viel verschiedenen Motiven hervorgehen lassen, daß die Einheit des Interesses darunter gelitten hat. Handelt es sich darin doch nicht nur um den Kampf der Kindes-, Geschwister- und Elternliebe mit der geschlechtlichen, nicht nur um den Kampf zwischen Liebe und Eifersucht, sondern auch noch um denjenigen zwischen Glauben und Liebe. Voltaire hat seine Handlung in die neuere Zeit verlegt und es ist ein Interesse derselben, das sie bewegt. Dies ist sicher ein Vorzug, wenn Voltaire auch nicht der Erste, an dem es zu beobachten, ist. Wohl aber hat er das Verdienst, hierauf zuerst ein besonderes Gewicht gelegt und wenn auch die antiken Stoffe nicht von der Bühne ausgeschlossen, so diese ihnen doch zu Gunsten der neueren streitig gemacht zu haben, was gleich in seinem nächsten Stück Adélaide de Guesclin (18. Januar 1734) wieder geschah.**)

Voltaire, der inzwischen außer mehreren Lustspielen und musikalischen Dramen verschiedene andere poetische, wie historische

*) Die erste Ausgabe erschien erst 1772.

**) Voltaire hat dieses Stück, das keinen Erfolg hatte, später wiederholt überarbeitet. 1751 erschien es unter dem Titel: Le duc d'Alençon, 1752 unter dem Amélie ou le duc de Foix. 1765 erschien es aufs Neue unter dem ursprünglichen Titel, aber mit verschiedenen Varianten.

und literarische Werke, darunter die Lettres philosophiques, in denen er auch das englische Drama und Shakespeare aufs Neue beleuchtete, edirt hatte, trat jetzt mit der dreiactigen Tragödie La Mort de César hervor, in welcher er sich im dritten Acte soviel wie möglich dem dritten Acte des Shakespeare'schen Drama's, mit welchem er schließt, anzunähern versuchte. Voltaire legte bei dieser Gelegenheit großes Gewicht darauf, den Schriftstellern seines Vaterlandes die Anregung zur Erlernung der englischen Sprache gegeben zu haben. Das Stück wurde zuerst 1735 im Collège Harcourt, 1743 aber auf dem Théâtre français gegeben. 1736 erschien die erste rechtmäßige Ausgabe davon, nachdem schon 1735 ein fehlerhafter und vielfach entstellter Druck in Umlauf gebracht worden war, der eine sehr scharfe Kritik von Seiten des Abbé Desfontaines erfahren hatte, obschon dieser Voltaire vielfach zu Danke verpflichtet war. So zugänglich sich Voltaire fast jedem ihm privatim gemachten Einwurfe zeigte, so empfindlich war er gegen jeden öffentlich ausgesprochenen Tadel, besonders wenn er von einer Seite kam, der er überhaupt das Recht über ihn zu urtheilen bestritt, oder wenn er darin einen gehässigen Angriff, eine Undankbarkeit zu erkennen glaubte. Gleichwohl bewahrte er diesmal eine ziemliche Ruhe. Desfontaines hatte Voltaire hauptsächlich wegen seiner Parteinahme für Shakespeare angegriffen und Voltaire ließ sich hierdurch nicht abhalten seine Werthschätzung dieses Dichters nun fast noch stärker, als früher zu betonen. Noch in einem Briefe an M. de Cideville vom 3. Nov. 1735 hieß es: „Ich sende Ihnen die letzte Scene des Julius Cäsar. Sie ist, wie mir scheint, von einer großen Eigenthümlichkeit — das macht, weil sie eine ziemlich getreue Uebersetzung eines englischen Autors ist, der vor 150 Jahren gelebt. Es ist Shakespeare, der Corneille London's, ein großer Narr zugleich, der öfter noch Gilles, als Corneille gleicht, aber bewundernswerthe Stellen enthält." Wogegen man in einem Briefe vom 14. November d. J. an den Abbé Desfontaines folgendes liest: „Frankreich ist nicht das einzige Land, wo Tragödien geschrieben werden und unser Geschmack, oder vielmehr unsere Gewohnheit, nichts als lange Liebesgespräche auf die Bühne zu bringen, gefällt nicht bei allen Nationen. Unser Theater ist meistens arm an Handlung und an großen Interessen. Der Grund von ersterem ist, daß die Bühne von unseren petits-maîtres eingenommen wird, der Grund

von letzterem aber, daß unſere Nation ſolche Intereſſen nicht kennt. Die Politik gefiel zu Corneille's Zeiten, weil dieſe von den Kriegen der Fronde erfüllt waren. Heute geht man aber nicht mehr in ſeine Stücke. Wenn Sie jene ganze Scene von Shakeſpeare ſo geſehen hätten, wie ich ſie geſehen und nur annähernd überſetzt habe, ſo würden Ihnen unſere Liebeserklärungen und unſere Vertrauten ſehr armſelig vorkommen."

Man kann in der That für jene Zeit als Franzoſe nicht vorurtheilsfreier über Shakeſpeare ſprechen, als es hier von Voltaire geſchah. Die Anſchuldigungen, die ihm darauf aber zu Theil wurden, und die auf nichts geringeres als auf den Vorwurf hinausliefen, ſein Vaterland und deſſen größten Geiſter herabgeſetzt zu haben, trugen wohl dazu bei, daß Voltaire ſich in der der Ausgabe von 1736 vorausgeſchickten Vorrede bereits wieder minder enthuſiaſtiſch äußert: „Shakeſpeare — heißt es hier — iſt ein großes Genie, aber er lebte in einem rohen Zeitalter und man findet in ſeinen Stücken mehr noch die Rohheit der Zeit, als das Genie des Autors. Statt das ungeheuerliche Werk Shakeſpeare's zu überſetzen, hat Herr von Voltaire vorgezogen, dieſen Julius Cäſar im Geſchmack der Engländer ſelber zu dichten."

Die Aufführung von La Mort de César fällt bereits in die Zeit von Voltaire's Verhältniß zu Frau von Châtelet, welches wahrſcheinlich 1733 angeknüpft wurde und bis zu deren Tode (1749) beſtand. Die Schilderung des letzteren liegt nicht im Intereſſe der vorliegenden Darſtellung, ebenſowenig die Beleuchtung der Verfolgungen, denen er innerhalb dieſer Zeit, wegen verſchiedener freier, ſatiriſcher, philoſophiſcher und politiſcher Schriften ausgeſetzt war, von denen die wichtigſten La Pucelle; Le mondain; Les éléments de la philosophie de Newton; L'essai sur la nature; l'Anti-Machiavelli und Les droits des hommes ſind.

Das Theater blieb natürlich auch nicht vergeſſen. Schon das Jahr 1736 brachte Alzire und L'enfant prodigue. Alzire ou les americains wurde am 27. Januar 1736 mit großem Erfolge gegeben. Voltaire wollte darin zeigen, wie ſehr der ächte religiöſe Geiſt über die natürliche Liebe zur Tugend erhaben iſt. „Die Religion des wahren Chriſten — heißt es im Vorwort — iſt, alle Menſchen als Brüder zu achten, ihnen wohl zu thun und ihnen ihr Unrecht zu

vergeben. — In allen meinen Schriften wird man diese Humanität gelehrt finden, welche das erste Kennzeichen eines denkenden Wesens sein sollte. Man wird in ihnen immer dem Wunsche menschlicher Wohlfahrt, dem Abscheu gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung begegnen. Auch ist es dies wohl allein, was meine Werke bis jetzt der Dunkelheit entzogen hat, in die ihre Fehler sie sonst gewiß würden versinken lassen."

Am 8. Juni 1740 wurde Zulime mit der Quinault gegeben und am 19. April des folgenden Jahres Le fanatisme ou Mahomet, le prophète. Er war bereits 1736 entstanden und ist eines der bedeutendsten tragischen Werke des Dichters, nicht nur wegen der Kühnheit in der Wahl seines Gegenstandes und der Behandlung desselben, sondern auch wegen seines dramatischen Werths, obschon in der Erfindung, die sehr an Zaire erinnert, manches abstoßende ist und der geschichtliche Charakter des Helden, der Absicht des Dichters gemäß, sehr erniedrigt erscheint. Das Stück war gegen den religiösen Aberglauben und Fanatismus und gegen den Mißbrauch der geistlichen Gewalt über die Gewissen der Menschen geschrieben. Daß es zugleich gegen die christliche Religion, ja gegen die Persönlichkeit Christi gerichtet gewesen sei, ist immerhin möglich, wenn auch nicht nachweisbar. Der Dichter konnte sich mit einiger Scheinbarkeit auf das Gegentheil berufen, da vom christlichen Standpunkte aus, Mohamet, wenn auch nicht nothwendig als Betrüger, so doch nur als religiöser Schwärmer aufgefaßt werden kann. Voltaire selbst nannte das Stück, den Tartüffe mit dem Schwerte. Es erregte wie dieser einen Sturm der Frommen. Voltaire zog es daher nach der 3. Vorstellung wieder zurück und schrieb am 22. Aug. spöttisch an d'Argental: „Da ich das Opfer der Jansenisten geworden bin, so werde ich den Mahomet dem Papste widmen, wobei ich darauf rechne zum Bischof in partibus infidelium ernannt zu werden, wenn das meine wahre Diöcese ist." Dies sollte kein bloßer Scherz bleiben. Nachdem Voltaire 1743 bei einer Neuwahl in der Academie hauptsächlich wegen seines angeblichen Atheismus unterlegen war, setzte er Alles in Bewegung, in dieser Beziehung seinen Ruf wieder herzustellen. Nachdem er des Erfolges so ziemlich sicher schien, hatte er 1745 in der That die Kühnheit, dem ebenso wohlwollenden als klugen Papst Benedict XIV. seinen Mahomet zu widmen. Man hat zwar gesagt, daß dieser dabei in eine Falle gegangen

ſei; es iſt aber leicht zu erkennen, daß es nur klug war, ſich, da das Werk es zuließ, die Voltaire'ſche Auffaſſung gefallen zu laſſen, wenn dieſe gewiß auch nur erheuchelt war, und ſich hierdurch den gefährlichſten Feind der Kirche zu verbinden, zumal es in einer Weiſe geſchah, welche auf Inhalt und Tendenz der Dichtung gar kein Gewicht legt, ſondern ſie nur als ein Produkt des Geiſtes und den Verfaſſer als geiſtvollen Kopf behandelt.

Schon ſeit 1737 war Voltaire mit der Ueberarbeitung der Maffei'ſchen Merope beſchäftigt, deren Ruhm ihn nicht ruhen ließ. Ich glaube kaum, daß Voltaire ſie urſprünglich nur zu überſetzen beabſichtigte. Wahrſcheinlicher iſt, daß er darthun wollte, wie ſehr Maffei noch hinter dem zurückgeblieben ſei, was er aus dieſem Stoffe zu machen im Stande war. Die Art, wie er das Werk ſpäter einführte, (1. 2. Hlbd., I. Th. S. —), weiſt zu ſehr darauf hin. Aus dieſem Grunde durfte er den Stoff aber auch nicht ganz frei auffaſſen und behandeln, ſondern mußte die Maffei'ſche Auffaſſung und Behandlung der ſeinen zu Grunde legen. Es iſt ebenſo unrichtig, die Voltaire'ſche Dichtung für eine bloße Ueberarbeitung der Maffei'ſchen, als ſie für eine ganz ſelbſtändige Arbeit auszugeben. Man ſagt, daß er das Stück vier Mal überarbeitet habe, jedenfalls trat er erſt am 20. Februar 1743 mit demſelben hervor *). Der Erfolg überſtieg die kühnſten Erwartungen. „Das Parterre — heißt es im Journal de Police — hat nicht nur applaudirt, daß das Haus zitterte, ſondern auch an tauſend Mal verlangt, daß der Dichter auf der Bühne erſcheine, um ihm ſeine Freude und ſeine Zufriedenheit zu erkennen geben zu können. Frau von Boufflers und Frau von Luxembourg boten alles auf, um ihn zu beſtimmen, den Wünſchen des Publikums zu entſprechen, Voltaire aber zog ſich davon niedergedrückt in ihrer Loge zurück, nachdem er der letzteren die Hand geküßt hatte.“ Hierdurch erledigen ſich die Auslaſſungen Leſſing's über das Erſcheinen Voltaire's auf der Bühne. Ein Theil des Erfolgs kam auf Rechnung von Delle Dumesnil. Fontenelle ſoll ſogar ſpitzig geſagt haben: Les répresentations de Mérope ont fait beaucoup d'honneur à Mr. Voltaire et la lecture en fait encore plus à Melle Dumesnil.“ Andererſeits wird wieder behaup-

*) Die Hachette'ſche Ausgabe der Oeuvres de Voltaire enthält in 3 Bänden die Briefe Voltaire's an Abbé Tournemine, an Scipio Maffei, den Brief de la Lindelle's und die Antwort darauf dem Stücke mit vorgedruckt.

tet, daß Melle Dumesnil, welche den den Proben beiwohnenden Voltaire anfangs gar nicht befriedigte, diesem vieles zu danken hatte. „Il faudrait avoir le diable au corps — soll sie gesagt haben — pour arriver au ton que vous me voulez faire prendre“ — worauf ihr Voltaire erwidert: „Eh vraiment, oui Mademoiselle, c'est le diable au corps, qu'il faut avoir pour exceller dans tous les arts.“ —

Dies fiel in die Zeit, da Crébillon, der ihn als Censor schon früher dadurch aufgebracht hatte, daß er die Aufführung seines Mahomet anfangs beanstandet, ihn durch die Schwierigkeit, welche er der Wiederaufnahme seines Julius Cäsar in den Weg legte, aufs Neue erzürnte. Es ist aber mindestens zweifelhaft, ob Crébillon in dem einen und anderen Fall vom Neid gegen seinen glücklicheren Rivalen oder von den Pflichten seiner Stellung geleitet wurde. Es ist insbesondere gar nicht so unwahrscheinlich, daß das Verbot von Julius Cäsar auf höhere Weisung erfolgte. Gewiß aber ist, daß Voltaire in seiner überall Feinde und Neider witternden Art, das erste annahm und darüber um so zorniger war, als er Crébillon früher wohl gewollt hatte. Jedenfalls machte er die Sache nur schlimmer, da seine Feinde diese Stimmung benützend, Crébillon zum Aushängeschild ihrer Partei machten, was besonders vom König, der Voltaire nicht leiden konnte, gern gesehen wurde. Die Begünstigungen, die Crébillon bei Hofe, besonders von Madame Pompadour erfuhr, versetzten Voltaire in die größte Aufregung. Er schwor dem alternden Rivalen seine Ueberlegenheit fühlen zu lassen, und jedes seiner vermeintlichen Meisterwerke, wie die Maffei'sche Merope, durch eine neue, denselben Gegenstand behandelnde Tragödie in Schatten zu stellen. Sémiramis machte den Anfang. Doch wurde die Ausführung durch eine Reise an den Hof Friedrichs des Großen, durch eine andere nach Luneville, durch seine Aufnahme in die Academie und verschiedene Arbeiten hinausgeschoben.

Frau von Pompadour, zu klug sich die Freundschaft eines Mannes wie Voltaire ganz zu verscherzen, hatte bisher ihre Gunstbezeugungen zwischen ihm und Crébillon sorgsam getheilt. Zur selben Zeit, da diesem die Vergünstigung eingeräumt wurde, seinen Catilina bei Hofe vorlesen zu dürfen, erhielt Voltaire zur Aufführung seiner Semiramis eine kostbare Decoration vom König geschenkt. Und als später dem Crébil-

lon'ſchen, vom Hofe in jeder Weiſe geförderten Stück dieſelbe Gunſt widerfuhr, wurde Voltaire zum Hofhiſtoriographen und Gentilhomme ordinaire de la chambre du roi ernannt. Gleichwohl war Voltaire ſo unklug geweſen, den Zorn der mächtigen Frau durch ein Pasquill herauszufordern, wodurch nun die Parteinahme für Crébillon noch um vieles pronoucirter hervortrat.

Am 29. Auguſt war die ſo lange vorbereitete Sémiramis endlich zur Aufführung gekommen. Voltaire hatte, um den Erfolg ſicher zu ſtellen, diesmal Alles in Bewegung geſetzt. Gerade der furchtbare Andrang aber wurde dem Stücke verderblich. Der Dichter hatte den in ſeiner Eriphyle gemachten Verſuch erneut, einen Geiſt auf der franzöſiſchen Bühne erſcheinen zu laſſen. Wir wiſſen, daß Leſſing die Voltaire'ſche Geiſtererſcheinung ſchon ohne jeden Zwiſchenfall lächerlich fand, indem er ſie an den Shakeſpeare'ſchen Geiſtern maß, doch ſelbſt dieſe letzteren würden zwiſchen den Modeherren, welche die Bühne des Théâtre français an dieſem Abende überfüllten, einen ſchweren Stand gehabt haben. Der Erfolg der Vorſtellung, bei der nach Desnoireſterres die Zuſchauer in zwei einander bekämpfende Lager zerfielen, (die „Soldats de Corbûlon" von Piron, die Partiſanen und Freibillets Voltaire's von Thiériot, Dumolard, Lambert und dem Chevalier de la Morlière, dem Schrecken des Théâtre français, geführt) kam ins Schwanken, als die am Grabe des Ninus ſtehende Wache den zudrängenden Petits-maîtres der Bühne die Donnerworte: Place à l'ombre! entgegen rief. „J'ai trouvé la pièce mauvaise, urtheilte gleichwohl der Dichter Collé, mais c'est du Mauvais-Voltaire. Je n'en ferais pas autant, ni M. l'abbé Le Blanc non plus." Ein ſolcher Erfolg konnte Voltaire freilich nicht anſtehen. Zunächſt hatte der Zwiſchenfall aber zur Folge, daß die Zuſchauer in Zukunft von der Bühne entfernt wurden*) und Voltaire, nach ſeiner Gewohnheit, das Stück noch einmal überarbeitete. Auch war es für ihn eine, wenngleich nur geringe Genugthuung, daß Crébillon's Catilina, trotz der Anſtrengungen des Hofs, ebenfalls nur eine kühle Aufnahme fand. Er ſchrieb nun auch ſeinerſeits einen Catilina ou Rome sauvée, und als weitere Gegenſtücke Oreste und Les Pélopides.

*) Freilich, wie man ſagt, nur dadurch, daß Voltaire zu den Vorſtellungen ſeines Stücks alle Plätze auf derſelben bezahlte.

Oreste wurde am 12. Januar 1750 mit der Clairon gegeben. Voltaire ließ im Prolog durch einen der Schauspieler ankündigen, daß der Verfasser der Tragödie nicht die Verwegenheit habe, mit der Elèctre (des Crébillon) kämpfen zu wollen, welche mit Recht sich des allgemeinsten Beifalls erfreue. Ob die Antwort Crébillon's auf dieses Compliment: Monsieur, j'ai été content du succès d'Elèctre, je souhaite que le frère vous fasse autant d'honneur que la soeur m' en a fait — wohl von derselben Aufrichtigkeit war? Trotz Voltaire's Anstrengungen, welcher der Claque sogar zugerufen haben soll(?): „Battons des mains, mes chers amis, applaudisons mes chers Athéniens! — brachte es der Orest nicht über 9 Vorstellungen.

Das Theater war damals so in der Mode, daß nahezu jedes größere Haus sein Privattheater besaß. Man nannte diese Theater Théâtres des cabinets. Voltaire pflegte wohl selbst auf ihnen bei seinen Freunden zu spielen. Eine größere Zahl seiner Lustspiele sind ursprünglich nur für diese Theater gedichtet worden. Auch seine Nichte, Mad. Denis, die nach dem Tode der Marquise du Châtelet sein Hauswesen führte, zeichnete sich hierbei aus. Daneben hatten sich verschiedene Liebhabertheater gebildet, deren Mitglieder aus jungen Leuten des Kleinbürgerstandes zusammengesetzt waren. In einem derselben, welches im Saale des Hôtel Clermont spielte, zeichnete sich besonders der Sohn eines Goldschmieds, Le Kain, aus. Voltaire, der sich für denselben interessirte, nahm ihn zu seiner weiteren Ausbildung bei sich auf. Ein Theater wurde im zweiten Stock seines Hôtels eingerichtet und das erste Stück, das man darauf darstellte, war der Mahomet; Rome sauvée *) folgte. Voltaire feierte mit diesem Theater neue Triumphe, die seine Abreise von Paris an den Hof des Königs von Preußen aufs Glänzendste illustrirten. Er hatte freilich gehofft, daß ihn der Hof von Paris nicht fortlassen würde. — Der Aufenthalt Voltaire's bei Friedrich dem Großen aber gehört umsoweniger in diese Darstellung, als er für die Entwicklung des Dramas so gut wie bedeutungslos war.

Voltaire kehrte vorübergehend nach Frankreich, doch nicht nach Paris zurück. Er war, wenn auch nur mündlich, bedeutet worden, daß ihn der unter dem Einfluß der Geistlichkeit stehende König in Paris, am liebsten selbst in Frankreich, nicht mehr zu sehen wünsche.

*) Dieses Stück wurde 1752 im Théâtre français gegeben.

Nur um Eclat zu vermeiden ließ man ihm seine Titel. Er siedelte daher 1754 nach der Schweiz über, wo er zwei kleine Besitzungen, Monrion, auf Bernischem Gebiete, und St. Jean, von ihm Les Délices getauft, in der Nähe des Genfer Sees, erwarb. 1758 kaufte er auch noch die an dem französischen Grenzlande Gex gelegenen Herrschaften Tourney und Ferney an, welche letztere sein Lieblingsaufenthalt wurde, so daß er sich nach und nach der übrigen Besitzungen wieder entäußerte.

Wie abgelegen er hier auch lebte, blieb er doch in der lebendigsten Wechselwirkung mit der Welt, so wie mit den Brettern, welche die Welt bedeuten. Eine ausgedehnte Correspondenz, welche erhalten geblieben und ein reger geselliger Verkehr vermittelten beides.

Auch hier hatte er wieder ein Theater errichtet, wodurch er eine wahre Revolution in den Anschauungen und Lebensgewohnheiten der unter der calvinistischen Orthodoxie in strenger Zucht stehenden Genfer Gesellschaft hervorbrachte, die zu diesen Darstellungen strömte und Aehnliches nun auch bei sich selbst einzuführen versuchte. Voltaire glaubte sogar in der Schaulust der Genfer ein Mittel zu finden, ihre engherzige Orthodoxie in wirksamer Art zu bekämpfen. Er war mit Diderot und d'Alembert in nahe Beziehungen getreten und hatte sich, obwohl deren materialistische Ansichten nicht theilend, doch in umfassender Weise an ihrem philosophischen Wörterbuche betheiligt. So veranlaßte er denn nun d'Alembert in den von diesem für dasselbe geschriebenen Artikel „Genf" folgenden Satz aufzunehmen:

„Man duldet in Genf kein Theater; nicht sowohl, weil man die Schauspiele an sich für verwerflich hält, als weil man die Neigung zu Putz, Verschwendung und Leichtfertigkeit fürchtet, welche die Schauspieler unter den jungen Leuten verbreiten. Sollte es aber nicht möglich sein, diesem Uebelstande durch strenge und gut gehandhabte Gesetze, welche das Verhalten der Schauspieler regeln, Abhilfe zu schaffen? Auf diese Weise würde Genf sowohl Schauspiele, wie gute Sitten haben und die Vortheile der einen und anderen genießen. Die theatralischen Darstellungen würden den Geschmack seiner Bürger bilden und ihnen eine Feinheit des Tactgefühls, eine Zartheit der Empfindungsweise geben, die man ohne ihre Beihilfe nur schwer zu erreichen vermag. Die Literatur würde hiervon Nutzen ziehen, ohne daß die Leichtfertigkeit gewänne und Genf die Weisheit der Lacedämonier mit der Feinheit der Athener in sich vereinigen."

Dieser Artikel brachte in Genf große Aufregung hervor, da ein großer Theil der Bürger für die darin ausgesprochenen Ansichten

Partei nahm, ein anderer, das Consistorium an der Spitze, sich in heftiger Weise dagegen erhob. Dies rief nicht nur einen Protest Rousseaus gegen die Schauspiele (La lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles) hervor, welcher nicht unbeantwortet blieb (Lettre à Mr. J. J. Rousseau, citoyen de Genève) sondern es ward auch der hauptsächliche Grund zu der Feindseligkeit Rousseau's und Voltaire's, die letzterer zwar lange auszugleichen suchte, doch immer ohne Erfolg.

Die Vorstellungen im Voltaire'schen Hause, von denen Gibbon in seinen Erinnerungen eine Beschreibung giebt, aus der unter Anderem hervorgeht, daß Voltaire selbst hier den Lusignan, Alvarès, Benasser und Euphémon spielte, waren 1755 vom Genfer Consistorium ganz untersagt worden, was hauptsächlich den Anlaß zum Ankauf des der Machtsphäre desselben entzogenen Tourney gab. Auch hier wurde rasch ein Theater errichtet, wie Voltaire sagt, das zwar kleinste, aber hübscheste Theater der Welt. Immerhin faßte es an 200 Personen und trotz der Verbote des Consistoriums kamen die Genfer auch hier wieder in Menge herbei. Ein Besuch Le Kain's frischte die Pariser Theatererinnungen auf. Fast die ganze Zaire wurde gespielt. Le Kain spielte den Orosman, Mad. Denis die Titelrolle, nach Voltaire à merveille, er selber den Lusignan. Er legte Le Kain eine neue Liebestragödie L'orphelin de la Chine vor, welche der „Halbsterbende" — so früh gingen diese affectirten Klagen schon an — bereits 1753 nach der Uebersetzung eines chinesischen Dramas: Die Waise von Tchao des Pater Prémare begonnen hatte. Es wurde am 20. August 1755 mit großem Erfolg in Paris gegeben. Melle. Clairon als Idamé entzückte darin. Es gefiel auch bei Hofe, wo Voltaire einer Partei mmer gewiß sein konnte. Mißfiel es dem Könige, so gefiel es der Königin, mißfiel es der Königin, so gefiel es dem Könige.

In diese Zeit fallen verschiedene von Voltaire's witzigsten und bissigsten Pamphleten. Er war fast niemals der Angreifende, aber der unbarmherzigste und perfideste Gegner, wenn man ihn angriff. Er hatte bisher halb aus Dankbarkeit, halb aus Klugheit ein freundschaftliches Verhältniß mit den Jesuiten zu unterhalten gesucht. Jetzt waren diese plötzlich so unklug gewesen, ihn im Journal de Trévoux angreifen zu lassen. Die Erwiderung war die famose Rélation de la maladie, de la confession et de l'apparition du jésuite P. Berthier, der dann noch die Rélation du voyage de Grassin, neveu

de frère Garasse, successeur de frère Berthier folgte. Es waren aber nicht die einzigen literariſchen Hinrichtungen, die Voltaire damals vollzog, vielmehr ſteht uns diejenige hier näher, welche den Herausgeber der Année littéraire, Elie Catherine Fréron betraf, der ſich ſeit lange mit herausfordernder Anmaßung, in nicht ſelten giftiger und gehäſſiger Weiſe zum Richter über die bedeutendſten Männer der Zeit, beſonders auch über Voltaire, aufgeworfen hatte. Dieſer züchtigte ihn zunächſt in ſeinem Pauvre diable, da aber Fréron's Angriffe nicht aufhörten, bediente er ſich auch noch der dramatiſchen Form dazu. Wie der 1759 erſchienene Socrates, ſcheint auch anfangs L'Ecossaise nicht für die Bühne beſtimmt geweſen zu ſein, da ſie früher als auf dieſer im Druck und wie jener unter fremdem Namen, als Ueberſetzung aus dem Engliſchen erſchien. Der Socrates als „Ouvrage dramatique de feu Mr. Thomson, traduit par feu M. Fatana, comme on sait" — l'Ecossaise als „Comédie en 5 actes par M. Hume, traduite par Jerome Carré." Voltaire hatte darin Fréron in der Figur des Journaliſten Frélon auf die gehäſſigſte und dabei doch unverkennbarſte Weiſe gezeichnet. Er wird darin als fripon, crapaud, lézard, couleuvre, araignée, langue de vipère, esprit de travers, lâche coquin, coeur de boue, méchant, faquin, impudent, espion titulirt. Fréron parirte zunächſt dieſen Streich nicht ohne Geſchick. Er wies nach, daß Hume der Dichter nicht ſein könne, und gab Gründe an, warum er nicht zu glauben vermöge, daß, wie man behaupte, Voltaire der Dichter ſei, Gründe, die freilich ebenſoviele ſatiriſche Stiche waren. Voltaire antwortete mit ſeinem Pamphlet A Messieurs les Parisiens,*) welches unter dem Namen Carré's geſchrieben iſt und vom giftigſten Spotte überfließt. Vernichtender noch war die Aufführung am 26. Juli 1760, und der ungeheure Erfolg, den ſie hatte. Voltaire entſchloß ſich zu einigen Milderungen und hatte den Namen Frélon in Wasp umgeändert. Frélon, der es gehört, erſuchte dagegen die Schauſpieler den Namen Frélon unverändert zu laſſen, oder lieber noch ſeinen eignen, Fréron, gleich an die Stelle zu ſetzen weil — wie es in der Année littéraire 1760 t. V. p. 215 heißt —, „unſer Theater hierdurch eine kleine ehrliche Freiheit gewinnen würde, was für die Vervollkommnung der dramatiſchen Kunſt einen Auf-

*) In der Ausgabe von Hachette dem Stücke vorgedruckt.

ſchwung verſpricht.*) Voltaire ſeinerſeits reizte das Publikum gegen Fréron noch durch ein zweites à Messieurs les Parisiens gerichtetes und unmittelbar vor der Vorſtellung verbreitetes Flugblatt auf. Die Ecoſſaiſe hatte 16 Vorſtellungen in dieſer Saiſon und wurde auch in der nächſten wieder aufgenommen.

Am 28. Aug. 1760 ſchreibt Voltaire im Rückblick auf die Campagne des letzten Jahres an d'Argental: „Mon vieux corps, mon vieux tronc a porté quelques fruits cette année, les uns doux, les autres amers, mais ma sève est passée, je n'ai ni fruits, ni feuilles, il faut obéir à la nature et ne pas la gourmander. Les sots et les fanatiques auront bon temps cet automne et l'hiver prochain, mais gare le printemps!“

Schon am 3. September d. J. feierte er aber durch die Aufführung ſeines Tancrède neue Triumphe. Der Dichter nahm alles im Sturme durch Rührung und Thränen gefangen. Doch begegnet man auch hier wieder bei ihm einem gewiſſen Mangel an Erfindungskraft. Das ohnedies ſehr ſchwache Motiv eines Briefs ohne Adreſſe, das Voltaire ſchon in Zaire und in der Ecoſſaiſe verwendet hatte, findet ſich hier zum dritten Male benützt. Fréron, der feurige Kohlen auf das Haupt ſeines Gegners ſammelte, wog Lob und Tadel mit ſo viel Einſicht und Gewiſſenhaftigkeit ab, daß ſelbſt Voltaire ſich mit beiden einverſtanden erklärte. Er hielt die Motive für die ſchwache Seite des Stücks, wies einzelne Fehler in der Charakteriſtik nach, die nicht überall folgerichtig ſei und vermißte die Energie und Feinheit der Sprache, die Voltaire's frühere Dichtungen auszeichneten. Dagegen giebt er zu, daß das Stück reich an ſchönen und dramatiſchen Situationen ſei, daß man in den Empfindungen der Einfachheit und ſchönen Natürlichkeit begegne, welche die Werke der Griechen ſo bewundernswerth machten, daß es frei von geiſtreicher und ſentenziöſer Abſichtlichkeit erſcheine und ein ritterlicher Zug durch die Dichtung gehe, welcher zur Begründung einer ganz neuen Gattung des Dramas hinführen dürfte. Viel hatte die Darſtellung zum Erfolge mit beigetragen. Wurde der Tancred doch la tragédie de Mademoiselle Clairon genannt.

*) Hier, wie bei Denoireſterres V. 488, findet man auch den Bericht Fréron's über die Vorſtellung. Auch Voltaire berichtet über den Erfolg in dem der Hachette'ſchen Ausgabe vorgedruckten Avertiſſement.

Voltaire, welcher die freundlichen Beziehungen zu Madame Pompadour wieder hergestellt hatte, und ihr für die königliche Bestätigung seiner Käufe von Tourney und Ferney zu Danke verpflichtet war, beschloß die erste Ausgabe seines Tancred dieser Dame zu widmen, mit der heimlichen Hoffnung vielleicht, den glühendsten Wunsch seines Herzens, die Erlaubniß zur Rückkehr nach Paris hierdurch erwirken zu können. Indessen befand er sich in einer schwierigen Lage dabei. Es galt einer allgemein verhaßten und verachteten Frau öffentlich in einer Weise zu huldigen, welche die Freisinnigkeit seines Charakters nicht bloßstellte. Er schickte, um sicher zu gehen, seine Widmung an Choiseul zur Begutachtung ein. Obschon sie von ihm, wie von Mad. Pompadour, die vollste Zustimmung erhalten hatte, sollte sie gleichwohl der Anlaß zu einem völligen Bruch mit letzterer werden. Sie begann nämlich:

„Madame, toutes les épitres dédicatoires ne sont pas de lâches flatteries, toutes ne sont pas dictées par l'intérêt, celle que vous reçûtes de M. de Crébillon, mon confrère à l'académie et mon premier maître dans un art que j'ai toujours aimé, fut un monument de sa reconnaissance; le mien durera moins, mais il est aussi juste. J'ai vu dès votre enfance les Grâces et les talents se développer, j'ai reçu de vous, dans tous les temps, des témoignages d'une bonté toujours égale. Si quelque censeur pouvait désapprouver l'hommage que je vous rends, ce ne pourrait être qu'un coeur né ingrat. Je vous dois beaucoup, Madame, et je dois le dire, j'ose encore plus. J'ose vous remercier publiquement du bien que vous avez fait à un très grand nombre de véritables gens de lettres, de grands artistes, d'hommes de mérite en plus d'un genre."

Voltaire hatte die Marquise sicher in keiner Weise beleidigen, aber er hatte sich vor dem Vorwurfe der Schmeichelei so viel wie nur möglich sicher stellen, so viel wie nur möglich die Grenzen der Wahrheit inne halten wollen. Von diesem Standpunkte aus war seine Widmung auch in vieler Beziehung sehr geschickt abgefaßt, so daß Mad. Pompadour, die keine Zweideutigkeit darin suchte, sich völlig einverstanden damit erklären konnte. Gleichwohl bot sie den Feinden Voltaires einige Blößen dar, die diese aufs Perfideste zu seinem Nachtheile ausbeuteten. Mad. Pompadour erhielt in dessen Folge nachstehenden anonymen Brief:

„Madame, Monsieur de Voltaire vient de vous dédier sa tragédie de Tancrède; ce devrait être un hommage inspiré par le respect et la reconnaissance,

mais c'est une insulte, et vous en jugerez comme le public, si vous la lisez avec attention. Vous verrez que le grand écrivain sent apparemment que l'objet de ses louanges n'en est pas digne et qu'il cherche à s'en excuser aux yeux du public. Voici ses termes: ‚J'ai vu, dès votre enfance les grâces et les talents se développer, j'ai reçu de vous dans tous les temps des témoignages d'une bonté toujours égale. Si quelque censeur pouvait désapprouver l'hommage que je vous rends, ce ne pourrait être qu'un coeur né ingrat. Je vous dois beaucoup et je dois le dire.' — Que signifient au fond ces phrases, si ce n'est que Voltaire sent, qu'on doit trouver extraordinaire, qu'il dédie son ouvrage à une femme que le public juge peu estimable, mais que le sentiment de la reconnaissance doit lui servir d'excuse? Pourquoi supposer que cet hommage trouvera des censeurs tandis que l'on voit paraître chaque jour des épîtres dédicatoires adressées à des caillettes sans nom ni état, ou à des femmes d'une conduite répréhensible, sans qu'on y fasse attention." *)

Auch Crébillon ſcheint nicht von der Aufrichtigkeit des Lobes, das ihm Voltaire hierbei gezollt, überzeugt worden zu ſein. Wenigſtens legte er der am 18. Jan. 1762 erfolgenden Aufführung von Voltaire's Droit du seigneur anfänglich Schwierigkeiten in den Weg. Auch trat Voltaire's wahre Meinung in dem kurz nach des alten Rivalen Tode anonym von ihm herausgegebenen Eloge de Crébillon (1762) an den Tag, durch welches ein feiner, doch bitterer Spott hindurchgeht.

In dieſem Jahr wurde die in ſechs Tagen entſtandene Olympia auf dem Theater zu Ferney gegeben. Der vom Erfolge entzückte Dichter ſchrieb, 25. März 1762, an den Herzog von Villars: „Mad. Denis ſpielte die Statira wie Melle Dumesnil die Merope; Mad. d'Hermanche führte die Olympia mit der Stimme, der Betonung, der Seele der Melle Gauſſin aus, was mich aber noch mehr in Erſtaunen geſetzt, war unſer Freund Cramer. Ich übertreibe nicht, aber nie ſah ich noch einen Schauſpieler, Baron mit eingerechnet, der den Caſſandre wie er zu ſpielen im Stande geweſen wäre." Voltaire ſprach freilich immer nur in Hyperbeln von ſeinem Theater.

1763 erſchien die Tragödie Saul als eine Ueberſetzung aus dem Engliſchen im Druck. Dies ließ vermuthen, daß ſie aus noch anderen als poetiſchen Motiven hervorging. In der That war es einer der vielen Angriffe Voltaire's auf die Bibel. 1764 fand die ebenfalls anonym erſchienene Tragödie: Le Triumvirat bei ihrer Aufführung

*) Desnoireſterres a. a. O. VI. p. 17.

am 5. Juli eine nur kühle Aufnahme. Die Zeit von 1760—64 ist aber ausgezeichnet durch einige andere Werke des Dichters, die zu seinen bedeutendsten zählen und durch verschiedene Handlungen desselben, welche die großen und hochherzigen Eigenschaften seines Charakters im hellsten Lichte erscheinen lassen. Ich führe von ersteren nur die Herausgabe der Werke Corneille's und den Traité sur la tolérance, von letzterm die Adoption der Enkel-Nichte Corneille's und die Wiederherstellung des guten Namens der Calas, Sirvens und de la Barres an, wodurch der Kampf gegen die Mißbräuche der Kirche und Geistlichkeit auch auf das Gebiet der Rechtspflege und Gesetzgebung übertragen wurde, in dem Voltaire als der Vorkämpfer für Freiheit und Humanität im besten und edelsten Sinne erscheint.

Die Adoption von Fräulein Corneille führte zu einem neuen Zusammenstoße mit Fréron. Fréron hatte sich auf Anregung Titon du Tillets nicht ohne Erfolg für die in bedrängte Verhältnisse gerathenen Nachkommen Corneille's verwendet. Als Voltaire auf eine öffentlich in Gestalt einer Ode an ihn gerichtete Aufforderung Fräul. Corneille im Nov. 1760 adoptirt hatte, wagte es Fréron diesen Act der Menschenfreundlichkeit in der gemeinsten Weise zu verdächtigen. Indeß hatte dieses Ereigniß noch andre für die vorliegende Darstellung wichtige Folgen. Nachdem von der Academie schon wiederholt der Gedanke erwogen worden war, unter ihrem Schutze eine Ausgabe der classischen Schriftsteller Frankreichs erscheinen zu lassen, wurde diese Idee jetzt von Voltaire praktisch gefördert, indem er sich zu einer von ihm commentirten Herausgabe der Werke Corneille's zum Besten der von ihm adoptirten Enkelnichte bereit erklärte. Er übernahm die Kosten des Drucks, empfahl das Unternehmen der Theilnahme Frankreichs und Europa's und ging mit voller Begeisterung an's Werk. Allein die Dichtungen Corneille's stellten sich ihm jetzt, da er sie Scene für Scene, Vers für Vers einer sorgfältigen Kritik unterwerfen mußte, doch etwas anders als früher dar, da er sich ihren Wirkungen noch ganz unbefangen hingegeben hatte — und wenn ich auch nicht behaupten will, daß sich in seine Beurtheilung eine bewußte dichterische Eifersucht mischte, so fürchte ich doch, daß sich dieselbe unbewußt mit in sie eingeschlichen haben dürfte.

Dies scheint auch d'Alemberts Ansicht gewesen zu sein, der im Auftrag der Academie, Voltaire auf die ihr von diesem vorgelegten

Noten zum Cid, zu den Horatiern, dem Tod des Pompejus, zum Polyeucte und zum Cinna Folgendes schrieb:

„Wir sind sehr von Ihren Anmerkungen zu den Horatiern befriedigt gewesen, weniger freilich von denen zu Cinna, die uns etwas übereilt erscheinen. Die Anmerkungen zum Cid sind besser, bedürfen aber auch noch der Durchsicht. Es scheint, daß Sie nicht immer so sehr auf die Schönheiten, als auf die Fehler des Dichters achteten, die nicht Jedermann sichtbar sind. Wenn Sie Corneille berichtigen, werden Sie immer ganz unwiderleglich im Rechte sein müssen, sonst ist es besser, gar nichts zu sagen. Nehmen Sie mir meine Aufrichtigkeit nicht übel, Sie haben mich dazu aufgefordert, auch ist es von großer Wichtigkeit, sowohl für Sie, wie für Corneille, für die Academie und für die Ehre der französischen Literatur, daß Ihre Anmerkungen selbst gegen eine übelwollende Kritik noch geschützt sind. Schließlich, mein theurer College, können Sie diesem Werke nie genug Sorgfalt und Genauigkeit widmen. Dieses Monument, welches Sie Corneille errichten, muß auch eins für Sie selbst werden, und es hängt einzig von Ihnen ab, daß es dies wird."

Voltaire vertheidigte sich. Er meinte, daß eine falsch verstandene Ehrfurcht, den Zweck, den man mit diesem Werke verfolge, völlig verfehlen würde. Es handle sich nicht blos darum, dem Dichter des Cid ein Denkmal zu errichten, man habe auch Rücksicht auf den Leser, besonders auf den Ausländer zu nehmen, der Alles zu bewundern geneigt sei und wenn er nicht von den Fehlern unterrichtet werde, welche nur zu oft mit den Schönheiten verbunden sind, in Irrthümer verfallen könne, gegen die man ihn schützen müsse. Voltaire stand mit dieser Ansicht gewiß nicht allein. So schreibt ihm der Cardinal Bernis: „Was Ihre Bemerkungen zu Cinna betrifft, so adoptire ich sie alle. Sie könnten noch strenger sein. Mit dem Worte, daß Cinna eher ein schönes Gedicht, als eine gute Tragödie sei, ist alles gesagt." Auch Diderot meint, daß er alles wahr, gerecht, interessant und schön, aber nachsichtiger fände, als er gewesen sein würde. Voltaire habe nicht alles getadelt, was zu tadeln sei.

Ungleich mehr persönliche Einflüsse dürften sich dagegen in den Noten zu der Uebersetzung der ersten drei Acte von Shakespeare's Julius Cäsar geltend gemacht haben, welche Voltaire neben dem Corneille'schen Cinna zum Abdruck brachte, wenn auch Byron sicher zu weit ging, als ihm beim Durchlesen dieser Uebersetzung das geflügelte Wort Traduttore traditore! entfuhr. Ich glaube vielmehr, daß Voltaire in dieser Uebersetzung, mit Ausnahme der Prosastellen, nicht nur

ſo treu wie möglich erſcheinen, ſondern auch ſeine Ueberſetzungskunſt zeigen wollte. Wenn er gleichwohl tief unter ſeinem Vorbilde im Ausdruck blieb, ſo lag dies theils in der Verſchiedenheit des Geiſtes und der Mittel der franzöſiſchen Sprache, theils in einem gewiſſen Mangel von Voltaire's Natur, welche die charakteriſtiſche dramatiſche Schönheit im Ausdruck des engliſchen Dichters nicht überall nachzuempfinden und nachzuahmen vermochte. Dagegen ſcheinen die Proſaſtellen allerdings ganz abſichtlich ins Platte herabgezogen zu ſein, um die vermeintliche Gemeinheit und Rohheit derſelben entſchiedener fühlbar zu machen. Wenn Voltaire den von ihm behaupteten Mangel an Bildung, an Kenntniſſen, Geſchmack und Wohlanſtändigkeit des britiſchen Dichters hier noch ſchärfer als früher betont, ſo iſt er doch noch immer voll Bewunderung für deſſen Genie. Obſchon er in den Römern derſelben nichts als Bauern (campagnards) früherer Zeiten erblickt, die ſich in einer Schenke verſchwören, und der ſie zu einer Flaſche auffordernde Cäſar nach ihm gewiß nicht dem wirklichen gleicht, ſo will er dies ungeheuerliche Schauſpiel doch lieber anſehen, als die langen Tiraden einer kalten Liebe oder die noch kälteren politiſchen Auseinanderſetzungen ſo vieler franzöſiſcher Stücke mit anhören.

Inzwiſchen wurden in Ferney die dramatiſchen Spiele ununterbrochen fortgeſetzt. Selbſt hier war der Erfolg einer neuen Tragödie des 72jährigen Dichters: Les Scythes, ein nur ſchwacher; bei der am 26. März 1767 ſtattfindenden Aufführung in Paris blieb er natürlich völlig aus. Nicht beſſer erging es einem anderen Stücke desſelben: Charlotte ou la Comtesse de Chivry. Das Jahr 1769 brachte das Luſtſpiel Le dépositaire und die Tragödie Les guèbres, die letztere anonym mit einer an ſich ſelbſt gerichteten Widmung eines angeblich noch jungen Autors, der nicht den Beifall des Theaters erſtrebte, ſondern, ſo viel an ihm liege, Ehrfurcht vor dem Geſetze, Humanität und Duldung einzuflößen beabſichtigt habe. Auch die Sophonisbe und Les lois de Minos ſtammen aus dieſem Jahr. Nur die erſte ward aufgeführt (15. Jan. 1774). Ihnen folgten 1773 Les Pélopides.

Die Mißerfolge, welche alle dieſe Dichtungen hatten, die vergeblichen Anſtrengungen, welche er machte, die Erlaubniß zur Rückkehr nach Paris zu erwirken, die ſtets an der unüberwindlichen Abneigung Ludwig XV. ſcheiterten, die Angriffe, mit denen er fort und fort

und nicht am wenigſten von ſolchen zu kämpfen hatte, welche ihm, wie neuerdings Clément, zu Danke verpflichtet waren, hatten Voltaire in eine überaus reizbare und mißtrauiſche Stimmung verſetzt. Nur aus ihr kann es erklärt werden, daß ihn das Vorwort zu einer im Jahre 1776 erſchienenen Ueberſetzung der Shakeſpeare'ſchen Dramen von Letourneur, Cathuélan und Fontaine Malherbe in ſonſt faſt unbegreiflicher Weiſe aufregte, da hier doch nur das, was er ſelbſt, allerdings mit gewiſſen Einſchränkungen, und entſchiedener nach ihm La Place (1645) in der Vorrede zu ſeinen Ueberſetzungen, dargelegt hatte in uneingeſchränkterer Weiſe ausgeſprochen ward. Auch Voltaire hatte Shakeſpeare in vieler Beziehung über die franzöſiſchen Tragiker geſtellt, ſich aber ſtillſchweigend ausgenommen, weil er die an ihnen von ihm gerügten Fehler vielleicht vermieden zu haben glaubte. Jetzt aber wurde der engliſche Dichter bedingungslos über alle franzöſiſchen Tragiker geſtellt und zwar zu einer Zeit, da Shakeſpeare in ſeinem Vaterlande wieder neue Triumphe feierte und ſich in Frankreich die Diderot'ſche Schule offen für ihn erklärte, Voltaire's eigne tragiſchen Triumphe aber verſtummten.

Es war jedenfalls unrichtig, wenn Voltaire glaubte, daß die Erhebung Shakeſpeare's hauptſächlich gegen ihn und ſeinen wohlerworbenen Ruhm gerichtet ſei, aber es war ein ſehr richtiges Vorgefühl welches ihm ſagte, daß wenn von dieſem Dichter der Maßſtab der Beurtheilung dramatiſcher Werke in Zukunft abgeleitet werden ſollte, es mit dem Ruhm nicht nur ſeiner Werke, ſondern mit dem der klaſſiſchen franzöſiſchen Tragödie überhaupt ſo gut wie vorbei ſei. Voltaire ergriff ausgeſprochenermaßen die Waffen zwar nur zur Vertheidigung Corneille's und Racine's, zur Vertheidigung des tragiſchen Ruhms ſeines Vaterlandes, für die Heilighaltung der Grundgeſetze der tragiſchen Dichtung. Würde man es ihm aber verdenken können, wenn er ſie zugleich für die Vertheidigung ſeines eignen Ruhms, für das Werk ſeines ganzen Lebens ergriffen hätte? Nicht daß er ſie ergriff, nur wie er ſie führte, iſt hier zu tadeln.

„Haben Sie — ſchreibt er am 19. Juli 1776 an d'Argental — die zwei Bände jenes Elenden geleſen, in denen er Shakeſpeare als das einzige Muſter der wahren Tragödie aufſtellt? Er nennt ihn den Gott des Theaters! Er opfert ſeinem Idole alle Franzoſen ohne Ausnahme; er hält es nicht einmal der Mühe für werth, Corneille! Racine! zu nennen. Dieſe beiden großen Männer ſchließt er in die allgemeine Verwerfung mit ein! Giebt es wohl einen Haß

der ſtark genug wäre, für dieſen ſchamloſen Tropf? Iſt der Schimpf, den er Frankreich zufügt, zu dulden? Das Blut kocht in meinen alten Adern, da ich davon ſpreche. Denn das Furchtbarſte iſt, daß das Ungeheuer in Frankreich eine Partei hat und daß ich es geweſen bin, welcher zuerſt von dieſem Shakeſpeare geſprochen, der den Franzoſen zuerſt einige Perlen gezeigt, die ich in dieſem ungeheuren Miſthaufen fand. Ich ahnte es nicht, hierdurch die Urſache zu werden, daß man Corneille und Racine die Kronen vom Haupte reißt, um die Stirn eines barbariſchen Hiſtrionen damit zu ſchmücken!"

Aus dieſen Worten ergiebt ſich, daß ſeine dermalige Auffaſſung Shakeſpeare's, wie ſie von ſeiner eigenen früheren um ein Beträchtliches abwich, dem Sentiment ſeiner Zeit nicht mehr ſo allgemein entſprach, wie einige Schriftſteller dies uns heute noch glauben machen möchten. Bei den Herren der Academie und deren Anhängern durfte er auf Uebereinſtimmung wohl rechnen. Nicht an die Nation, ſondern an ſie richtete daher Voltaire auch damals ſein Schreiben, oder wie er es nennt, ſein Factum, gegen „Gilles Shakeſpeare" und gegen „Pierrot Letourneur."

„Ihre Betrachtungen über Shakeſpeare" — erwiderte d'Alembert — „ſind uns ſehr intereſſant für die Literatur im Allgemeinen erſchienen und für die Aufrechterhaltung des Geſchmackes in der franzöſiſchen ſo wichtig, daß das Publikum die Vorleſung derſelben in der Sitzung am 25. dieſes Monats, bei welcher die Preisvertheilung ſtattfinden ſoll, mit Vergnügen anhören wird." „Nur könnten Sie ſtatt der aus Shakeſpeare angeführten Gemeinheiten (grossiretés), die öffentlich völlig unlesbar, leicht einige andere lächerliche, doch lesbare Stellen, an denen es nicht fehlen wird, ausziehen. Ueberhaupt können Sie Ihrer Abhandlung noch zufügen, was ſie pikanter zu machen verſpricht, obſchon ſie dies ſchon jetzt genug iſt."

Voltaire wußte ſofort noch ein beſſeres Auskunftsmittel. „Wäre es nicht gut — erwidert er ihm — an jenen bedenklichen Stellen nur etwas innezuhalten und die Worte nicht auszuſprechen, ſo daß im Publikum gerade hierdurch der Wunſch rege würde, den göttlichen Shakeſpeare in ſeiner ganzen Ungeheuerlichkeit, in ſeiner unglaublichen Niedrigkeit kennen zu lernen." — „Mr. d'Alembert, ſchreibt Voltaire einige Tage darauf, wird das Publikum benachrichtigen, daß er nicht Alles beim wahren Namen zu nennen wagt, was den ehrbaren Shakeſpeare in ſeiner vollen Kraft und Stärke erſcheinen laſſen würde. Ich glaube, daß dieſe Enthaltſamkeit der Verſammlung gefallen und man ſich noch Schlimmeres denken wird, als was man verſchweigt."

Voltaire erreichte zwar zunächſt ſeinen Zweck, die Lacher und die öffentliche Meinung auf ſeine Seite zu ziehen, das Aufſehen, das er hierdurch erregte, hat aber vielleicht mehr, als alles Andere zur Verbreitung der Shakeſpeare'ſchen Dichtungen beigetragen, die Viele jetzt kennen lernen wollten. Von den Erwiderungen, die das Voltaire'ſche Pamphlet hervorrief, mögen nur Baretti's: Discours sur Shakespeare et Mr. Voltaire, des Chevalier Rutlidge's Observations à Messieurs de l'académie française und Lady Montague's Apology of Shakespeare in reply to the critic of M. de Voltaire erwähnt werden.

Voltaire, der ſeinem Ferney ein Wohlthäter und in den Zeiten der Noth ein väterlicher Fürſorger war, der deſſen Bewohnern durch die Hebung der Bodencultur zu einem ſo allgemeinen Wohlſtand verholfen hatte, daß er in ſeinem Teſtamente bei einem verhältnißmäßig kleinen Vermächtniſſe für die Armen ſeiner Herrſchaft hinzufügen konnte „wenn es deren überhaupt giebt" — hatte ihnen unter Anderen auch eine Kirche und ein Theater erbaut. Lekain war zur Eröffnung des letzteren gewonnen worden. Doch ſollte ſich gerade bei dieſer Gelegenheit ſo recht der Egoismus dieſes Künſtlers zeigen, der doch Voltaire ſo viel zu danken hatte, indem er es dem greiſen Dichter verweigerte, in deſſen Olympia aufzutreten, weil ihm die ihm darin zufallende Rolle nicht zuſagte. Voltaire ſollte aber noch ſchmerzhaftere Erfahrungen an ihm machen. Am 2. Januar 1778 war ſeine Irène mit Stimmeneinheit von den Schauſpielern der Comédie française angenommen worden. Auch diesmal widerſetzte ſich Le Kain, die ihm von Voltaire darin zugedachte Rolle zu übernehmen, weil ihm dieſelbe nicht dankbar genug erſchien. Vergebens waren die Bitten der Freunde, vergebens die rührenden Briefe des faſt 84jährigen Dichters.*) Le Kain beharrte auf ſeiner Weigerung.

---

*) J'y travaillais — heißt es in deſſen Briefe vom 19. Januar — nuit et jour malgré ma mauvaise santé et j'esperai qu'à Pâques j'aurais pu par ma docilité et ma déférence à leurs lumières, rendre la pièce moins indigne de vous. Je me flattais même que vous pourriez jouer le rôle de Leonce qui n'est pas fatigant et que vous auriez rendu très imposant par vos talents sublimes. Es iſt nöthig, auf ein ſo eclatantes Beiſpiel der Ueberhebung des ſchauſpieleriſchen Egoismus nachdrücklich hinzuweiſen, weil man das Beſtehen derartiger Uebergriffe fortwährend leugnet und den Klagen über den Nachtheil, den die Entwicklung der Bühne hierdurch erleidet, mißtraut.

Der Tod Ludwigs XV. hatte Voltaire den Gedanken nach Paris zu gehen, bestimmter ins Auge fassen lassen. Ludwig XVI. theilte zwar die Abneigung seines Vorgängers gegen ihn. Voltaire aber rechnete auf seine weißen Haare, auf die gerühmte Milde des Königs und die Güte der Königin und war entschlossen auch ohne besondere Erlaubniß die Reise zu unternehmen, „Es ist nie von einer formellen Ausweisung die Rede gewesen, — schrieb er schon 1775 — ich habe immer meine Charge und das Recht, sie auszuüben, behalten. Wenn ich um die Erlaubniß nachsuchen wollte, würde man glauben, daß ich diese Rechte gar nicht besitze." Nichtsdestoweniger war die Ausführung immer wieder verschoben worden. Endlich am 2. Februar 1778 trat er die Reise unter den Segenswünschen der Bevölkerung seiner Besitzungen an. Er traf Le Kain nicht mehr am Leben; da ein hitziges Fieber am 8. Febr. denselben plötzlich hingerafft hatte. Er selbst aber schien durch die Aufregung fast wie verjüngt. Wie lange er schon über seine Hinfälligkeit und das Gefühl des nahenden Todes geklagt hatte, so fand ihn La Harpe, der ihn zehn Jahre nicht gesehen, doch weder verändert, noch gealtert. Sein Geist, sein Gedächtniß hatten von ihrer wunderbaren Kraft nichts verloren. Aber auch Paris gerieth in Aufregung. Die Kämpfe der Gluckisten und Piccinisten, die noch eben Alles in Athem gehalten hatten, traten vor seiner Erscheinung ganz in den Hintergrund. Man dachte an nichts als an ihn, ihn zu sehen, zu sprechen oder sprechen zu hören. Natürlich daß der Hof und die Frommen erschraken, daß sie ihn nur zu gern wieder entfernt hätten, aber doch nichts gegen ihn zu unternehmen wagten.

Allein diese Aufregungen sollten dem kränklichen Mann in andrer Weise verderblich werden. Es ist hier nicht der Ort auf die unerhörten Triumphe, die fast abgöttische Verehrung, die ihn aller Orten erwarteten, auf die Kämpfe, welche er mit der Eitelkeit und der Empfindlichkeit der Schauspieler hier zu bestehen hatte, auf die beides unterbrechende Krankheit des Dichters und die Anstrengungen einzugehen, welche die Geistlichkeit machte von letzterer Nutzen zu ziehen. Es mag hier genügen, nur einige Momente aus diesem bewegten wechselvollen und erschöpfenden Leben hervorzuheben.

Am 25. Februar wurde Voltaire, nachdem er schon länger an einem Bluthusten gelitten, von einem Blutsturz betroffen. Er ließ den Abbé Gaultier herbeirufen, der seinen Zustand benutzt hatte, ihn

zu einem reuigen Bekenntniß zu drängen. Voltaire, von dem Gedanken geängſtet, nach ſeinem Tode dem Haſſe der Geiſtlichkeit preisgegeben zu ſein, zeigte ſich hierzu endlich bereit. Es lautete alſo:

„Ich Unterzeichneter erkläre, daß da ich, ſeit 4 Wochen an einem Bluthuſten leidend, mich im Alter von 84 Jahren noch bis zum Altar fortſchleppen kann und der Pfarrer von St. Sulpice ſeinen guten Werken auch noch das zugefügt hat, mir den Prieſter, Herrn Abbé Gaultier, zu ſchicken, ich dieſem gebeichtet habe, ſo daß, wenn Gott mich abrufen ſollte, ich in dem katholiſchen Glauben ſterbe, in dem ich geboren wurde, von der göttlichen Barmherzigkeit hoffend, daß ſie mir alle meine Sünden vergeben werde, und die Kirche, falls ich dieſe jemals beleidigt, deshalb um Vergebung anflehend."

Die Geiſtlichkeit war mit dieſem Bekenntniß nicht einverſtanden, ſie erkannte es auch ſpäter nicht für ausreichend an. Auch war es jedenfalls nur ein Scheinbekenntniß, durch welches ſich Voltaire eines ehrlichen Begräbniſſes verſichern wollte. Sein wahres Bekenntniß hatte er in die Hände ſeines Secretärs Wagnière niedergelegt. Es befindet ſich jetzt in der Nationalbibliothek und lautet: „Ich ſterbe, indem ich Gott anbete, meine Freunde liebe, meine Feinde nicht haſſe und den Aberglauben verabſcheue."

Indeß erholte ſich Voltaire wieder und das frühere aufregende Leben begann aufs Neue. Er konnte zwar dem ungeheuren Erfolge der erſten Vorſtellung ſeiner Irène (am 19. März) nicht beiwohnen. Am 30. März nahm er aber an einer Sitzung der Academie Theil. Die Fahrt war ein wahrer Triumphzug, die Sitzung wurde zur glänzendſten Ovation. Die unmittelbar darauf folgende ſechste Vorſtellung der Irène, welcher er ebenfalls beiwohnte, ſchloß mit einer Apotheoſe des von Seligkeit trunkenen Dichters. Die Damen bildeten nach der Vorſtellung eine Haye, durch welche er unter Thränen lächelnd dahin ſchritt. Das Volk war außer ſich. — Voltaire war wie verjüngt und wie einſt wieder die Seele der Pariſer Geſellſchaft geworden, die er mit ſeinem Geiſt, ſeinem Witz, ſeinem Enthuſiasmus elektriſirte. Er hatte der Academie, die ihn zu ihrem Präſidenten ernannte, den Plan zu einem neuen Dictionnaire unterbreitet. Er hatte für ſich den erſten umfänglichſten Buchſtaben in Anſpruch genommen. Mit Feuer wendete er dieſer Arbeit ſich zu. Allein das konnte nicht dauern. Am 11. Mai brach er wieder und nun für

immer zusammen; erst am 30. d. Mts. aber erlag seine starke Natur nach schwerem Kampf ihren Leiden.

Die Bosheit, die er selbst so oft im Leben, doch nie ungereizt geübt, bemächtigte sich nun der Geschichte seines Todes, von welchem die furchtbarsten Dinge in Umlauf gebracht wurden. Es ist nur nöthig diesen böswilligen Entstellungen und Erfindungen den einfachen Bericht der edlen Frau von Villette entgegen zu halten, in deren Hause er wohnte und starb und die fast immer an seinem Krankenbett war. „Bis zu seinem letzten Augenblick," erzählte sie Lady Morgan, „bewährte sich das Wohlwollen und die Güte seines Charakters. Alles zeugte von der Ruhe, dem Frieden, der Ergebung seiner Seele, bis auf den kleinen Ausbruch von Ungeduld, die er gegen den Pfarrer von St. Sulpice äußerte (der ihn zu einer neuen Erklärung drängen wollte), indem er ihn mit den Worten: „Lassen Sie mich in Frieden sterben", zurückwies."

Die Pariser Geistlichkeit verweigerte die Beerdigung an heiliger Stätte. Voltaire's Neffe, der Abbé Mignot, erwirkte jedoch die Erlaubniß des Pfarrers von St. Sulpice, die Leiche nach seiner Abtei von Scellières in der Champagne überführen zu lassen. Dies wurde zwar widerrufen, aber glücklicherweise zu spät. Den Todten seiner Ruhestätte wieder zu entreißen, wagte man nicht. Den Zeitungen war untersagt worden, über den Tod des Dichters zu schreiben, den Schauspielern, seine Stücke zu spielen, so sehr fürchtete man jeden Anlaß zur Aufregung. Erst im Monat Juni wurden diese Verbote wieder zurückgenommen. Am 20. Juni spielte man die Nanine, am folgenden Tage den Tancred. Auch die Zeitungen nahmen das Recht, über das Leben und Wirken des todten Dichters zu sprechen, nun auf. Am 7. Mai 1779 wurde die letzte Tragödie Voltaire's von den Schauspielern der Comédie française angenommen, am 31. Mai zur Aufführung gebracht. Es war ein Act der Pietät, der nur einen Achtungserfolg haben konnte.

Im Jahre 1778 unternahm der Buchhändler Panckoucke eine Gesammtausgabe von Voltaire's Werken — eine Arbeit von solcher Schwierigkeit und solchem Umfange, daß dieser verdiente Mann sie nicht zu Ende zu führen vermochte. Beaumarchais war es vorbehalten, dies zu thun.

Der Geiſt des Todten aber regte ſich fort. 1790 führte die Wiederaufnahme des Brutus zu den ſtürmiſchſten Scenen im Theater. Nach der dritten Vorſtellung betrat der Marquis von Villette die Bühne und forderte im Namen des Vaterlandes die Uebertragung der Gebeine Voltaire's nach Paris. Dies hing mit der Einziehung der Abteien und Klöſter zuſammen. Nach langen Kämpfen erſt ward dieſe Erlaubniß erlangt, die Ausführung auf den 11. Juli 1791 feſtgeſetzt. Nur wenig fehlte alſo, daß dieſer Triumphzug, den am 2. Juli als Gefangenen in ſeine Hauptſtadt zurückkehrenden Ludwig XVI. begegnete! Denn im Triumph zog die Leiche des großen Dichters jetzt ein. Es war die Siegesfeier eines großen Princips, vor dem die alte Ordnung des Staats und der Geſellſchaft in Trümmern zuſammenſinken ſollte.

Die Stürme, welche jetzt über Frankreich hereinbrachen, die Verheerungen, die ſie verbreiteten, hatten aber andere Anſchauungen zur Folge. Die Begeiſterung und Bewunderung für den Mann, welchem man dieſen Umſchwung der Dinge hauptſächlich mit beimaß, verwandelte ſich in Schrecken und Abſcheu. Noch heute wirken dieſe Gegenſätze in den Urtheilen über ihn nach, die ſchon durch die Widerſprüche ſeines Charakters zwiſchen Lob und Tadel hin- und herſchwanken müſſen. Es iſt hier nicht der Ort, dieſelben gegen einander abzuwägen, nur darauf will ich hier hindeuten, daß ſeine Fehler mehr Fehler der Zeit ſind, in welcher er lebte, ſeine Vorzüge dagegen mehr in der Eigenheit ſeiner Natur wurzelten, ſowie daß die Schrecken der Revolution, vor denen er kaum minder zurückgebebt ſein würde, als wir, wohl hätten vermieden werden können, wenn ein großer kräftiger Geiſt an der Spitze des damaligen Staatsweſens geſtanden hätte, welcher das Humanitäre in Voltaire's Beſtrebungen zu verſtehen, zu würdigen und durchzuführen fähig geweſen wäre. Was Grimm über die Huldigung ausſprach, welche das Publikum dem 84jährigen Greis nach der ſechsten Vorſtellung der Irène im Théâtre français am Ende ſeines langen kampf- und arbeitreichen Lebens gleichſam im Namen der ganzen Nation darbrachte, mag hier eine Stelle finden: „Dieſer Enthuſiasmus war die gerechte Belohnung nicht nur für die Wunderwerke, welche ſein Genius hervorgebracht, ſondern auch für die glückliche Revolution, die er in den Sitten und in dem Geiſte ſeines Jahrhunderts hervorgerufen, indem er die Vorurtheile jeder Art auf allen

Gebieten bekämpfte und den Wissenschaften eine größere Bedeutung und Würde gab."

Die Vorurtheile jeder Art und auf allen Gebieten! Auch auf dem tragischen? Muß es nicht vielmehr Wunder nehmen, daß dieser große unbedenkliche Geist gerade hier vor den conventionellen Ueberlieferungen fast ängstlich zurückwich, und diesen Vorurtheilen gegenüber die Freiheit seines Blickes und Urtheils nicht selten verlor? Wohl hat er seine Landsleute darauf hingewiesen, daß es noch andre Schönheiten, als die des französischen Theaters gebe, wohl hat er einzelne Mängel ihrer Dichter und ihrer poetischen Sprache erkannt, wohl hat er sich einzelnen Neuerungen, dem pathetischen Lustspiel, dem bürgerlichen Familiendrama, der Behandlung des Dramas in Prosa bereitwillig angeschlossen, und dem Drama durch die Einführung neuerer Stoffe, durch die unmittelbare Beziehung zur Gegenwart einen lebendigeren Inhalt zu geben gesucht. Gleichwohl aber ist sein Drama im Großen und Ganzen doch mehr ein zwar voller und eigenthümlicher Nachklang der Tragödie des vorigen Jahrhunderts, doch mehr ein glänzender Abschluß der sogenannten classischen Tragödie der Franzosen, als der Beginn und das Muster einer neuen dramatischen Aera. Ja am Schlusse seiner Laufbahn trat er mit einem Eifer, als ob es die heiligsten Güter der Nation und seine eigenen Werke vor drohendem Untergange zu retten gelte, für den Conventionalismus und die Regelmäßigkeit der alten französischen Bühne ein.

Wie heftig wir ihn aber auch hier die alten Götter und den alten Glauben der Bühne vertheidigen sehen, so hat er dieser doch dadurch für lange eine neue und eigenthümliche Richtung angewiesen, daß er das Drama den Zwecken des socialen, religiösen, politischen Lebens dienstbar gemacht. Voltaire führte die außer der Kunst liegende Tendenz in das Drama ein, was, ein an sich unkünstlerisches Element, dasselbe zwar nothwendig von den eigenthümlichen Zwecken der Kunst mehr oder weniger ablenken, ihm aber jedenfalls eine bestimmte Richtung auf das Leben geben mußte und vielleicht mehr als alle Theorien zum endlichen Bruch mit dem Conventionalismus und zur Ausbildung einer neuen, der realistischen dramatischen Kunst hingeführt hat.

Indeß wurde Voltaire bei den meisten seiner dramatischen Schöpfungen nicht blos von dieser außerkünstlerischen Tendenz, sondern auch

von wahrhaft poetiſchen Antrieben beſtimmt, und ſie waren in ſeinen beſten Werken ſo groß, daß man dieſe dicht zu den Werken Corneille's und Racine's hinſtellen konnte. Obſchon einige Tragiker neben ihm vorübergehend einzelne große Triumphe errangen, ſo traten ſie doch alle vor dem Glanze ſeines Talentes zurück.

Von den vielen Mitbewerbern um den tragiſchen Siegeskranz ſeien hier nur Chateaubrun, Piron, Pompignan, Marmontel, Dorat, De Belloy, Lemercier, Saurin, La Harpe und Ducis genannt.

Jean Baptiſte Vivien Chateaubrun, 1686 zu Angoulême geboren, 1775 geſtorben zu Paris, trat 1714 mit ſeinem Mahomet II. als dramatiſcher Dichter auf. Nachdem er längere Zeit als Haushofmeiſter im Dienſte des Herzogs von Orleans geſtanden, erhielt er eine Anſtellung als Beamter des Kriegsminiſteriums. Mit ſeinem Hauptwerk: Les Troyennes (1754), in dem er als ein talentvoller Nachahmer Racine's erſcheint, errang er durch das Rührende der Situationen und durch das Feuer des Pathos großen Erfolg. Er ſchrieb außerdem einen Philoctète, einen Ajax und eine Antigone; die beiden letzteren gingen verloren.

Alexis Piron, dem wir ſchon bei der komiſchen Oper begegneten, wurde 1689 zu Dijon geboren. Er hatte die Rechte ſtudirt, widmete ſich aber ſchon früh der Schriftſtellerei. Eine Ode auf die Unſterblichkeit, die ihm Verfolgungen zuzog, lenkte zuerſt die Aufmerkſamkeit auf ihn hin. Später machte er ſich durch ſeine Epigramme bemerklich. Die Leichtigkeit des epigrammatiſchen Ausdrucks iſt immer ſeine Stärke geblieben. Er gehörte zu den luſtigſten und liebenswürdigſten der ſatiriſchen Dichter der Zeit, was ihn nach ſeiner Ueberſiedlung nach Paris (1719) ſehr bald in Verkehr mit den geiſtreichſten Männern der Hauptſtadt brachte. Nur zu Voltaire gerieth er gleich bei der erſten Begegnung in ein geſpanntes Verhältniß. Er hatte lange mit Mangel zu kämpfen, bis ihn Leſage für die komiſche Oper gewann, bei der er gleich mit ſeinem erſten Verſuch, Arléquin Deucalion, eines außerordentlichen Beifalls genoß. Sein Ehrgeiz war aber höher gerichtet. 1730 trat er mit der Tragödie Callisthène, 1733 mit Gustave Wasa, 1744 mit Ferdinand Cortez hervor. Bemerkenswerth iſt der Griff nach Stoffen der neuen Geſchichte. Für die Aufgaben der Tragödie mußte ſein Talent um ſo mehr als ein zu leichtes befunden werden, als er es ablehnte, ſich zu ſammeln und

zu vertiefen. Obſchon ein Gegner der Comédie larmoyante verſuchte er ſich doch auch in ihr mit ſeinem Drama L'école des pères. Sein Hauptwerk liegt auf dem Gebiete des Luſtſpiels, wo wir ihm daher noch begegnen werden. Er ſtarb am 17. November 1773 zu Paris. Seine Werke erſchienen Neuchatel 1778 und neuerdings mit einem Vorwort von Edouard Fournier, Paris, 1864.

Jean Jacques le Franc, Marquis de Pompignan, geboren 1709 zu Montauban, geſtorben 1784 zu Paris, hatte ſeine Ausbildung im Collège Louis le Grand erhalten. 1759 wurde er Mitglied der Academie. Seine für die Kirche und die Orthodoxie eintretende, von lächerlicher Eitelkeit überfließende Antrittsrede wurde von Voltaire ſatiriſch gegeißelt, was eine ganze Menge ſatiriſcher Flugſchriften, die Car, Pour, Qui?, Quoi?, Ah!, Oh!, Si —, Pourquoi? nach ſich zog. Obwohl Pompignan hierdurch zur lächerlichen Figur wurde, war er nicht ohne Geiſt und ohne Verdienſte. Er lieferte unter Andrem die erſte franzöſiſche Ueberſetzung des Aeſchylos. Bereits 1734 war er mit einer Tragödie, Didon, hervorgetreten, die in der Hauptſache von Vergil und Metaſtaſio beeinflußt war, in dem Charakter der Farbe aber ſelbſtändige Dichterkraft zeigte.

Auch Jean François Marmontel verſuchte ſich in der Tragödie. Am 11. Juli 1723 zu Bort (Limouſin) in ärmlichen Verhältniſſen geboren, erhielt er ſeine Erziehung bei den Jeſuiten zu Meuriac. Sein ganzes Streben war zunächſt darauf gerichtet, ſeine Familie dem Elend, in welchem ſie ſchmachtete, zu entreißen. Er betheiligte ſich zu dieſem Zwecke an den Preisbewerbungen der jeux floraux. Da er mit ſeiner Arbeit über die Erfindung des Schießpulvers aber zurückgewieſen worden war, wendete er ſich in einem freimüthigen Schreiben an Voltaire, deſſen Schutz zu erbitten. Voltaire antwortete ihm in ſeiner Art freundlich und ſchenkte ihm ſeine Schriften, was eine Verbindung zwiſchen beiden Männern einleitete, die erſt der Tod unterbrach. Auch rieth ihm Voltaire, nach Paris zu gehen, wo er ſich ſeiner ebenfalls wieder freundlich und hilfreich annahm. 1748 trat Marmontel mit ſeiner Tragödie Denys, le tyran, auf. Sie hatte ihres romanhaften Inhalts wegen großen Erfolg. Auch ſeine Ariſtomène erntete durch das glänzende Spiel der Clairon viel Beifall. Von hier an folgte aber Niederlage auf Niederlage, ſo daß Marmontel 1753 der Tragödie für immer entſagte. Er errang jedoch

ſpäter in ſeinen für Piccini und Gretry geſchriebenen Opern auch auf der Bühne noch große Erfolge. Die Gunſt der Marquiſe von Pompadour hatte ihm inzwiſchen eine Stellung im Bauweſen, ſpäter die Conceſſion zur Herausgabe des Mercure eingetragen. Dies geſtattete ihm, ſich demjenigen Gebiete ſorgenlos zuzuwenden, auf welchem ſeine wahre Bedeutung liegt. Seine Contes moraux begründeten ſeinen Ruf. In dem Romane Bélisaire (1767) trat er unter dem Einfluſſe Voltaire's als Vertheidiger der religiöſen Toleranz auf. Die Verurtheilung desſelben durch die Sorbonne vermehrte nur ſeinen Ruhm. 1763 wurde er Mitglied der Academie, 1783 trat er an die Stelle d'Alembert's als Secretär derſelben. Er gehört auch zu den Mitarbeitern der Encyclopédie. Nachdem er in der Revolution eine Rolle geſpielt, zog er ſich nach dem Sturze ſeiner Partei in das Dorf Abbeville bei Evreux zurück, wo er am 31. Dec. 1799 ſtarb. Seine Oeuvres complètes erſchienen zu Paris 1818 und 1819. Seine Tragödien, ſchon zu ſeiner Zeit nur noch wenig geſchätzt, ſind heute vergeſſen.

Dasſelbe gilt von den vielen Tragödien Claude Joſeph Dorat's geb. 1734, geſt. 1780 zu Paris. Er war an der Année littéraire Fréron's betheiligt, was ihm die Feindſchaft der Encyklopädiſten zuzog; ſo daß er vielfach härter beurtheilt worden iſt, als es ſonſt wohl geſchehen ſein würde.

Ungleich bedeutender in Bezug auf das Drama war Bernhard Joſeph Saurin, 1706 zu Paris geboren und ebenda 1781 geſtorben. Er ſtudirte die Rechte, wurde dann Parlamentsadvocat und zeichnete ſich als ſolcher auch aus. Der Umgang, den er im Hauſe ſeines Vaters, eines proteſtantiſchen Theologen, der, nach Holland verbannt, ſich durch viele freiſinnige Schriften auszeichnete, mit verſchiedenen der bedeutendſten Schriftſteller fand, riß auch ihn in die literariſche Carrière, zu welchem Zwecke ihm von Helvétius, der in dieſer Weiſe ſo viel für die Förderung der Literatur und Wiſſenſchaften gethan, eine jährliche Penſion von 3000 Livres angewieſen ward. Als Dramatiker trat er zuerſt (1743) mit einem Luſtſpiele auf. Es hatte ebenſowenig Erfolg als ſeine erſte Tragödie Amónophis (1752). Einen um ſo glänzenderen errang er ſich 1760 mit ſeinem Spartacus, einem Werke, welches ganz unmittelbar der von Voltaire en vogue gebrachten Philoſophie entwuchs. Sein Spartacus iſt der Träger des Voltaire'ſchen Humanitätsgedankens und mehr ein philoſophiſcher,

als ein dramatiſcher Held. Natürlich trug Voltaire's Kritik viel zum Erfolge des Stückes mit bei. Bedeutender erſcheint Saurin aber noch als Vertreter des in dieſer Zeit ſchon in Aufnahme gekommenen Rührdrama's, bei welchem wir ihn nochmals zu berühren haben werden.

Auch Pierre Laurent Buirette, gen. Du Belloy, geb. 1672 zu St. Fleur, geſt. 1775 zu Paris, ſtudirte die Rechte, gab aber ſpäter ebenfalls der in ihm erwachenden Leidenſchaft für die Bühne nach. Er ward zunächſt Schauſpieler, ging als ſolcher nach Rußland und trat nach der Rückkehr von dort (1758) auch als tragiſcher Dichter mit ſeinem dem Metaſtaſio nachgebildeten Titus hervor. Es folgten dann Gaston et Bayard und Gabriele de Vergy. Einen ungeheuren Erfolg aber erzielte er 1765 mit der Tragödie Le Siège de Calais, mit der er in dem Momente der tiefſten nationalen Erniedrigung das patriotiſche Gefühl zu verherrlichen und aufs Mächtigſte anzuregen ſtrebte. Sie wurde vom Könige ſelbſt zu einem nationalen Ereigniß gemacht, ſo daß ſogar ein Stück L'Apothéose du Belloy den Dichter ſelbſt auf der Bühne glorificirte. Le Siège de Calais iſt nicht nur deshalb von Wichtigkeit, weil der Stoff derſelben der neuen vaterländiſchen Geſchichte entnommen iſt, was nach Voltaire's Vorgang jetzt wieder öfter geſchah, ſondern weil die Vertreter des ihn bewegenden Pathos einfache Bürger waren. Das bürgerliche Familiendrama wirkte alſo bereits auf die hiſtoriſche Tragödie mit herüber. Belloy's Werke erſchienen 1776 zu Paris.

Aehnliche Erſcheinungen bot auch das Drama Antoine Marie Le Mierre's. 1733 zu Paris in armſeligen Verhältniſſen geboren, war er nach Beendigung ſeiner Studien genöthigt, die Stelle eines Hilfs-Sakriſtans an St. Paul anzunehmen, als welcher er für die unwiſſenden oder trägen Abbés Predigten für's Geld fertigte. D'Olivet, welcher ſeine Kenntniſſe ſchätzen gelernt, vermittelte ihm dann einen Platz am Collège d'Harcourt als Unterlehrer. Später erwarb er die Gunſt des reichen Generalpächters Dupin, welcher für ſeine Unabhängigkeit ſorgte. Er errang jetzt mehrere Preiſe der Academie, in welche er 1781 auch Aufnahme fand. 1758 hatte er mit ſeiner Hypermnestre die allgemeine Aufmerkſamkeit auf ſich gezogen, deren Gang und Sprache etwas Fortreißendes hatten und deren Situationen lebendig ergriffen. Keine ſeiner ſpäteren Tragödien zeigte dieſe Eigenſchaften wieder in gleich hohem Grade. Selbſt ſein

Guillaume Tell ward anfangs (1766) kühl aufgenommen. Um so überraschender war der Erfolg, welchen derselbe bei Wiederaufnahme 1786 erzielte. Das Pathos desselben traf jetzt aufs Glücklichste mit der Stimmung und Bewegung der Zeit zusammen, die er gleichsam zum Ausdruck brachte. Aehnlich, doch aus wesentlich andren Gründen, erging es ihm mit La Veuve de Malabar. Auch diese Tragödie blieb anfangs wenig beachtet. Einige auf gewisse malerische Effecte abzielende Aenderungen bewirkten jedoch, daß sie später einen unglaublichen Zulauf hatte. Jeder wollte die Wittwe von Malabar den brennenden Scheiterhaufen besteigen sehen. Auch hierzu hatte Voltaire das Beispiel gegeben.

Eine hervortretende Rolle in der Geschichte des damaligen Drama's spielte ferner Jean François de la Harpe. Am 20. November 1739 geboren, der Sohn armer Eltern und frühe verwaist, fiel er der Pflege barmherziger Schwestern anheim, welche später für seine Aufnahme im Collège d'Harcourt sorgten, deren Schule er in der glänzendsten Weise durchlief. Seinen ersten großen schriftstellerischen Erfolg errang er mit seiner Tragödie Warwick. Voltaire stellte dem Verfasser derselben eine glänzende Zukunft in Aussicht; er habe darin den Flug eines Adlers genommen. Kein Wunder, daß La Harpe seit dieser Zeit der treueste Anhänger Voltaire's blieb und sich dessen Schüler zu nennen liebte, sowie daß das Selbstbewußtsein des Schülers ein so großes ward, um gelegentlich selbst seinen Meister noch meistern glauben zu können. Als 1767 La Harpe in Ferney war und Voltaire'n eine seiner Arbeiten vorlas, schlug dieser ihm eine Aenderung vor. La Harpe widersetze sich und schnitt den Streit dadurch ab, daß er erklärte: Sprechen wir nicht weiter davon, denn hieran wird gewiß nichts geändert. Wogegen er sich in einer Rolle, die er in Voltaire's Adélaide du Guesclin zu spielen übernommen hatte, ohne Voltaire auch nur zu fragen, verschiedene Aenderungen erlaubte. „Papa — sagte er ihm vor der Vorstellung — ich habe einige Verse, die mir schwach schienen, geändert." „„Laß doch hören, mein Sohn,"" erwiderte Voltaire. La Harpe recitirte. „Schön, sagte Voltaire, sie sind wirklich besser geworden. Aendre nur immer zu, ich kann dabei nur gewinnen".*) Immer war freilich Voltaire so

*) S. Denoiresterres, a. a. O. VII. S. 189.

duldſam nicht. Als La Harpe ſich 1778 dergleichen Verbeſſerungen auch in der Irène, auf Andringen der Schauſpieler und der Freunde Voltaire's, während der Krankheit des Dichters erlaubt hatte und dieſer es ſpäter plötzlich erfuhr, flammte der erſt von den Todten wieder Auferſtandene ſo furchtbar auf, wie Wagnière es ſich in den 24 Jahren, die er ihm diente, nicht zu erinnern vermochte. Er ſtieß Madame Denis, die ihn beſchwichtigen wollte, mit ſolcher Kraft von ſich weg, daß ſie ſicher zu Boden geſtürzt wäre, wenn ſie Herr Duvivier, ihr zukünftiger Gatte, der ahnungslos in einem Fauteuil ſaß, nicht glücklich in ſeinem Schooß aufgefangen hätte. Ein Glück, daß La Harpe in dieſem Momente nicht da war. — Der Erfolg des Warwick war übrigens des Letzteren einziger großer tragiſcher Triumph, obſchon er noch eine Menge Tragödien: Timoléon, Pharamond, Gustave Wasa, Menzicoff, les Barmécides, Coriolan, Jeanne de Naples, Philoctète, Virginie und les Brames, ſowie auch ein rührendes Drama, Mélanie, und ein Luſtſpiel, Molière à la nouvelle Salle, geſchrieben hat. Sein Hauptwerk iſt Le Lycée ou Cours de littérature, welches ſeinen Gegenſtand zwar von dem einſeitigen academiſchen Standpunkt und ziemlich ungleich behandelte, nichts deſtoweniger aber viele ſelbſt heute noch werthvolle Urtheile enthält und zu jener Zeit jedenfalls auf ſeinem Gebiete eine bedeutende Erſcheinung war.

Den Schluß dieſes Abſchnitts mag der ſeinen Erfolgen und Wirkungen nach vielleicht bedeutendſte Tragiker der hier behandelten Periode, Jean Francois Ducis, geboren am 22. Auguſt 1733 zu Verſailles, geſtorben 31. März 1816, bilden. Seine ſavoyiſche Herkunft macht ſich in den Haupteigenſchaften ſeines Charakters, einer ernſten Strenggläubigkeit und einem ſtark ausgeprägten Unabhängigkeitsgefühl geltend. Er trat 1768 unter dem Namen d'Uſſy mit der Tragödie Amélisa auf, welcher 1769 eine Nachbildung des Shakeſpeare'ſchen Hamlet folgte, den er freilich nur aus der Ueberſetzung des La Place kannte. Lekain weigerte ſich die ſeltſame Rolle zu ſpielen, Molé errang darin einen ungeheuren Erfolg. Nicht minder glänzend war (1772) die Aufnahme von Roméo et Juliette. Sie wurde jedoch noch weit von derjenigen übertroffen, welche 1783 dem Lear und ſpäter unter Talma dem Othello zu Theil ward, welchen der Dichter mit Phraſen der Zeit effectvoll verbrämt hatte. Man wird freilich nur wenig von dem Shakeſpeare'ſchen Geiſte in dieſen, nach den Muſtern

der conventionellen franzöſiſchen Tragödie gearbeiteten Stücken finden, gleichwohl verdankten ſie hauptſächlich dieſem Wenigen ihre großen Wirkungen. Auch haben ſie mittelbar ſicher viel zur Kenntniß des großen britiſchen Dichters beigetragen, den man nun auch im Originale oder in den direkten Ueberſetzungen kennen zu lernen wünſchte. 1801, mit Phédor et Wladamir, zog ſich Ducis ganz von der Bühne zurück. Napoleon wollte ihn zum Senator machen, er ſchlug jedoch jede Gunſtbezeugung aus. Aufrichtigkeit iſt, wie der Grundzug ſeines Lebens, ſo auch der ſeiner Dichtung. Obſchon er im Ausdruck nicht ſelten platt erſcheint, hatte er doch, wie er ſelbſt es bezeichnet, in ſeinem Clavecin poétique: des jeux de flûte et de tonnerre. Dies zog ihn wohl auch bei Shakeſpeare an, den er verehrte, obſchon er ſich nicht zu ihm zu erheben und ihn zu verſtehen, noch weniger ihn nachzuahmen vermochte. Seine Werke erſchienen 1827 geſammelt in Brüſſel.

XI.

Das Luſtſpiel und Schauſpiel des 18. Jahrhunderts in Frankreich bis zum Ausbruch der Revolution.

Leſage; Turcaret. — Favart und Madame Favart. — Destouches. — Marivaux. — Louis Boiſſy; d'Allainval; Fayan. — La Chauſſée und die comédie larmoyante. — Voltaire; L'enfant prodigue, Nanine und l'Ecossaise. — Jean Jacques Rouſſeau. — Diderot und ſeine Theorie des Dramas; Bedeutung derſelben. Das Maleriſche im Drama. — Madame de Graffigny; Saurin. — Greſſet; La Roue; Peliſſot. — Carmontel und die Proverbes dramatiques; Poinſinet, Barthe; Collé. — Mercier und ſeine Theorie; Sédaine; Desforges. — Beaumarchais. — Collin d'Herville, Andrieux, Fabre d'Eglantine.

Je mehr gegen Ende des 17. Jahrhunderts das Luſtſpiel in die Hände von Schriftſtellern gerathen war, welche, wie talentvoll auch immer, doch nur dem Geſchmack der Schauſpieler zu entſprechen und das Publikum zu unterhalten ſuchten, um ſo flacher, äußerlicher mußte es werden. Molière, indem er die Sitten der Zeit in ſatiriſch-komiſcher Weiſe zur Darſtellung brachte, hatte es eben darum hauptſächlich nach der Seite des Charakteriſtiſchen auszubilden und zu vertiefen und

die individuellen Beweggründe der lächerlichen Erscheinungen des menschlichen Lebens zu erforschen gesucht. Wie er die Situationen aus den Charakteren zu entwickeln bemüht war, dienten sie ihm auch vorzugsweise nur dazu, letztere zur Erscheinung zu bringen. Jetzt aber war die drastische Situation und der Dialog, der sie trug, Hauptzweck der Darstellung geworden, die Charaktere wurden ihr untergeordnet, sie mußten zu ihrer Herbeiführung dienen.

Dies war um so bedenklicher, als die Sitten, besonders unter der Regentschaft immer tiefer herabsanken, hiermit zusammenhängend die Trachten der Frauen immer schamloser wurden, und die mißverstandne Lehre, daß die Bühne ein Spiegel des Lebens sein solle, den Vorwand abgab, die Zügellosigkeit dieses letzteren zum hauptsächlichsten Gegenstand der Bühne, zu einer Sache der Unterhaltung zu machen und hierdurch weit mehr zu ihrer Verbreitung, als zu ihrer Unterdrückung beizutragen.

Nur hier und da treten noch einzelne Erscheinungen hervor, welche sich den Molière'schen Vorbildern annähern, doch wenn dieser letztere schon selbst hinsichtlich der Behandlung des Unsittlichen nicht immer die künstlerischen Grenzlinien einhielt, so mußte dies den geringeren, leichtfertigen Talenten noch um Vieles schwerer werden. In der That verletzen selbst noch die besten Lustspiele dieser Zeit meist durch die Art ihres Inhalts und durch die Frivolität der Behandlung desselben.

Von ihnen ist zunächst das fünfactige Lustspiel, Turcaret, des Lesage hervorzuheben, der ohne Zweifel die Absicht hatte, eines der Hauptübel der damaligen Staatsverwaltung, die finanzielle Ausbeutung des Landes durch die Steuerpächter, in satirischer Weise zu geißeln und in seiner ganzen Verwerflichkeit darzustellen. Auch wurden aus diesem Grunde der Aufführung allerlei Hindernisse in den Weg gelegt und dem Erfolge mit allen Mitteln entgegengewirkt. Wenn Frontin dem Parterre darin zuruft: J'admire le train de la vie humaine; nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaire, l'homme d'affaire en pille d'autres, cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde — so lagen in dieser Rede wohl ebenso viele zündende Funken, als später in irgend einer des Beaumarchais'schen Figaro, nur daß jetzt der Zündstoff noch fehlte. Der satirischen Wirkung des Stücks mußte es Eintrag thun, daß das

Publikum zum großen Theile aus Leuten bestand, welche an der Ausbeutung des Staats und der Aemter, einen gewissen, wenn auch nur entfernten Antheil hatten, und die Satire das Uebel, welches sie geißeln wollte, doch nicht im Innersten traf; der ästhetischen Wirkung aber, daß die vorgeführte Gesellschaft, mehr vor das Forum der Sittenpolizei und des Criminalrichters, als vor das des komischen Dichters gehörte. Es fehlt dieser Darstellung durchaus nicht an Witz, Geist und dramatischer Beweglichkeit. Die Gestalten, ohne gerade besonders vertieft zu sein, treten aufs Lebensvollste aus ihr hervor. Allein es ist eine abscheuliche Gesellschaft, in die sich der Zuschauer vom Dichter gebracht findet, um so unerträglicher je mehr sich der Hauptcharakter in seiner Verworfenheit und Erbärmlichkeit enthüllt. Dazu kommt, daß die Verwicklung und Auflösung des Stücks weit weniger aus den verwerflichen Eigenschaften des letzteren, die doch der Dichter hauptsächlich zu geißeln beabsichtigte, als aus der Leichtfertigkeit und Dummheit desselben hervorgeht. Es mochte ohne Zweifel Generalpächter wie Turcaret geben; wie ja überhaupt keine besondere Intelligenz dazu gehört, die Menschen auf eine so plumpe, schamlose und gewaltthätige Weise auszubeuten, und gewiß mögen manche dieser nicht allzuschlauen Köpfe, der Schlauheit andrer wieder zum Opfer gefallen sein. Wenn aber dieser wuchernde Krebs am Marke des Landes nur aus solchen Elementen bestanden hätte, so würde er sich glücklicherweise sehr rasch selbst wieder aufgezehrt haben. Der größere Theil dieser Generalpächter verband aber mit jenen gefährlichen Eigenschaften eine kluge Berechnung, eine große Geschäftskenntniß, ja zum Theil selbst große Bildung und Geist. Grade von diesen hatte der Wohlstand des Landes am meisten zu leiden und doch blieben sie von der Satire des Turcaret unberührt, welche nur die Ungeschickten unter ihnen traf. Der Dichter konnte sich daher in seiner Critique de la comédie de Turcaret sehr wohl darauf berufen, daß seine Satire nicht auf den Stand der gens d'affaires im Allgemeinen gehe, unter denen es, wenn auch vielleicht nicht allzuhäufig, je auch ehrliche Leute gebe.

Alain René Lesage,*) welcher so großen Antheil an der ersten Entwicklung der französischen Oper genommen, wurde am 8. Mai 1668

*) Oeuvres complètes. Paris 1827. Recueil des pièces mises au théatre français. 2 Bde. 1734. Eine deutsche Uebersetzung der Werke von Wallroth, Stuttg. 1839. 12. Bde.

zu Sargeau in der Bretagne geboren. Er verlor früh die Eltern und durch die Gewiſſenloſigkeit ſeines Vormunds ſpäter auch ſein Vermögen. 1692 wendete er ſich nach Paris, wo er bald ſeinem Berufe, der advokatoriſchen Thätigkeit, entfremdet wurde und, zur Schriftſtellerei übergehend, ſich anfänglich ſeinen Lebensunterhalt mit Ueberſetzungen aus dem Spaniſchen zu erwerben ſuchte. 1700 trat er mit einem Drama Le traître puni nach Rojas, dann mit Don Felix de Mendoce nach Lope de Vega hervor, die er unter dem Titel Théâtre espagnol veröffentlichte. 1702 wurde von ihm Le point d'honneur nach Rojas, 1707 Don César Ursin, beide ohne Erfolg gegeben Wogegen er ſich noch in demſelben Jahre mit ſeinem Crispin rival, (eine Art Jodelet ou le maître valet und nach demſelben Vorbild wie dieſer (Rojas) gearbeitet, eines ungewöhnlichen Beifalls erfreute. Inzwiſchen hatte er 1704 auch den Don Quijote des Avellanedo noch überſetzt und 1707 mit ſeinem Diable boiteux ſeinen ſchriftſtelleriſchen Ruf für immer begründet. 1709 folgte ſein vorzüglichſtes dramatiſches Werk, Turcaret, mit dem er aber keinen durchgreifenden Erfolg zu verzeichnen hatte und 1715 ſein Hauptwerk, der ſatiriſche Roman Gil Blas, der raſch in alle Sprachen des gebildeten Europas überſetzt wurde. Von hier an widmete er ſich neben der Romanſchriftſtellerei hauptſächlich der Operndichtung, indem er das unter dem Namen der Opéra comique entſtandene Theater mit einer Menge von Stücken verſorgte.*) Sie ſind von ſehr ungleichem Werth, doch zeichnen ſich die meiſten durch friſche Heiterkeit, Mannichfaltigkeit der Erfindung und eine natürliche Leichtigkeit des Vortrags aus. La princesse de la Chine (1729) hatte einen der größten Erfolge. Leſage hatte das Unglück frühzeitig taub zu werden. Es hat ſeiner Bühnenthätigkeit und der Heiterkeit ſeiner Bühnenwerke aber keinen Abbruch gethan. Er ſtarb 1747 zu Boulogne ſur Mer.

Die Opéra comique des Leſage hatte bei aller Einfachheit ſchon durch die Aufnahme der italieniſchen Maskenfiguren und des Wunderbaren einen burlesken, phantaſtiſchen Charakter. Favart gab ihr den der ländlichen Anmuth und der naiven bürgerlichen Lebensluſt, worin

*) Eine Sammlung derſelben, zum Theil mit ſeinem Freund d'Orneval zuſammen gearbeitet, erſchien 1711 zu Paris unter dem Titel: Le théâtre de la foire ou l'opéra comique.

er von seiner Gattin nicht unwesentlich unterstützt wurde. Charles Simon Favart, am 13. Nov. 1710 zu Paris geboren, war der Sohn eines Pastetenbäckers. Er hatte von diesem, der ihn seine guten Lehren in Versen nach bekannten Vaudevillemelodien vorzusingen und einzuprägen pflegte, den munteren Sinn und die Lust zum Gesange ererbt. Er erhielt eine gute Erziehung im Collège de Louis le Grand, lernte daneben das Theater kennen, versuchte sich gelegentlich selbst in der dramatischen Dichtung und errang im Jahre 1733 bei den Jeux floraux einen Preis. Der kurz darauf erfolgende Tod seines Vaters legte ihm die Pflicht auf, für seine Mutter und Schwester zu sorgen, die dieser in keineswegs günstigen Verhältnissen hinterlassen hatte. Dies nöthigte ihn, das Geschäft des Vaters zu übernehmen. Doch ward die Dichtung keineswegs darüber vernachlässigt, vielmehr ebenfalls als Erwerbszweig ergriffen. 1735 trat er mit seiner ersten Opéra comique: Les deux jumelles auf, die eine rasche Nachfolge hatte. Erst mit seiner Chercheuse d'esprit errang er aber einen durchgreifenden Erfolg. Die eben in Aufnahme gekommene italienische komische Oper übte ohne Zweifel einen sehr wohlthätigen Einfluß auf ihn aus. Er war die Stütze des Theaters Monnet geworden und als die Académie de musique auf Grund ihrer Privilegien diesem die Concession entzog, ward er von dieser beauftragt, das Unternehmen für ihre Rechnung noch einige Zeit weiter zu führen. Dies bot ihm Gelegenheit ein junges talentvolles Mädchen, Melle Justine Duronceray, zu engagiren, die Tochter eines Musikers der Kapelle des Königs Stanislaus Lescinsky zu Lüneville, das mit seiner Mutter nach Paris gekommen war, um sich der Bühne zu widmen. Melle Duronceray eroberte sich rasch durch das Anziehende ihrer Persönlichkeit, die anmuthige Natürlichkeit und unverfälschte Naivetät, durch die geistige Frische ihres Spiels die Gunst des Publikums und das Herz des jungen Theaterdirektors, der sie noch in demselben Jahre heirathete. Die Auflösung seines Theaters fiel glücklicherweise mit einem Anerbieten des Marschalls von Sachsen zusammen, ihn auf seinem Feldzuge nach Flandern als Direktor einer Schauspielertruppe zu begleiten. Allein was ihm anfangs als eine Gunst des Himmels erschien, sollte ihm bald zur Hölle werden, da der kein Bedenken kennende Marschall seine Gattin sehr bald mit seiner Liebe verfolgte. Der Widerstand, welchen Madame Favart derselben entgegensetzte, reizte die Leidenschaft

des vornehmen Herrn nur noch mehr, so daß Favart und seine Gattin vier Jahre unter seinen Bedrängungen und Verfolgungen zu leiden hatten, bis Justine halb der Angst ihres Herzens, halb der Versuchung erliegend eine Beute seiner Sinnlichkeit wurde. Nur wenige Monate später (1750) erlag ihr hartherziger Ueberwinder einem noch unbarmherzigeren Bedränger, dem Tode. Der Wiedervereinigung der Gatten stand jetzt nichts mehr im Wege und die Kunst war der Boden, auf dem die Herzen sich wiederfanden und die Wunden dieser Herzen vernarbten. Sie gingen jetzt beide (1751) an das Théâtre Italien, dessen Zierde Mad. Favart lange noch war und dessen Repertoir sie beide mit einer Menge damals geschätzter, heute freilich verblaßter Stücke bereicherten, von denen nur Ninette à la cour, Bastien et Bastienne (eine Parodie auf Rousseau's Devin du village) Annette et Lubin, La fée Urgèle genannt werden mögen, an denen Mad. Favart zum Theil mit gearbeitet haben soll. Man rühmte an ihrer Darstellung die charakteristische Lebenswahrheit, die pikante Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit des Spiels, die Meisterschaft in der Behandlung der Dialekte. Auch war sie die Erste, welche das conventionelle Theatercostüm mit dem charakteristischen der Rolle vertauschte. Sie starb 1771.

Inzwischen war eine neue Richtung im Drama hervorgetreten. Sie ging von England aus, wo die Reaction gegen die Frivolität der Zeit und der Bühne die moralisirende Dichtung in's Leben rief. Das 1708 erschienene Collier'sche Buch, A short view of the immorality and profaneness on the English stage, gab den ersten Anstoß dazu. Es wirkte in einer 1715 erschienenen Uebersetzung von Courbeville nach Frankreich herüber, in dessen Literatur und Theorie des Drama's das Lehrhafte schon immer eine Rolle gespielt. Wie in England trat auch hier diese lehrhaft-moralisirende Richtung zunächst in den Wochenschriften und Theaterstücken, bald auch in Romanen hervor. Sie fand in der eben erwachenden und gleich ihr dem Gemüthsleben, sowie der dem auch nach dieser Seite nach Befreiung ringenden subjectiven Geistes entsprungenen Sentimentalität einen mächtigen Bundesgenossen. Die letztere wurde insbesondere dem Drama zu einer ganz neuen Quelle mächtiger theatralischer Wirkungen. Auch gewann sie in Frankreich bald eine Stärke des Ausdrucks, die sie in England niemals erreichte, ja artete

hier zu einem wahren Cultus der Natur und der natürlichen Antriebe, Empfindungen, Leidenschaften aus, der später sogar einen revolutionären Charakter gewann.

Philipp Néricault Destouches,*) geb. 1680 zu Tours, gest. 4. Juni 1754 zu Paris, wurde nach einer bewegten Jugend, die er theils als Soldat, theils als Schauspieler verlebt hatte, von dem französischen Gesandten de Puysieux als Secretär nach der Schweiz genommen. In diese Zeit fallen bereits die Stücke Le curieux impertinent (1709) L'ingrat (1712) und L'irrésolu (1713). 1717 wurde Destouches der Gesandtschaft des späteren Cardinal Dubois nach London attachirt, wo er, nach dessen Rückkehr bis 1723 als Geschäftsträger blieb. Er studirte nebenbei die englische Bühne, trat in nähere Beziehung zu Addison, Johnson, Dryden und Congreve. Daß er nach seiner Rückkehr seinen Landsleuten die Kenntniß der englischen Bühne vermittelte, geht schon aus seiner Uebersetzung von Addison's Trommler, Le tambour nocturne (1736) und einiger Scenen aus einer Bearbeitung des Shakespeare'schen Sturm genügend hervor. Destouches lebte nach seiner Rückkehr von London fast immer auf seinem Landgute Fortoisens bei Melun, wo er sich ganz nur seiner Familie, dem Landbau und seiner Schriftstellerei widmete. Sein erstes unter dem Einfluß der damals in England hervorgetretenen moralisirenden Richtung geschriebenes Lustspiel dürfte Le philosophe marié sein. Seine Spiele erschienen 1745 in einer noch von ihm selbst veranstalteten Ausgabe.**)

Destouches war kein gewöhnlicher Bühnenschriftsteller; er suchte das Lustspiel nach Form und Inhalt zu heben. Ihm war die dramatische Kunst nur von Werth, wenn sie, indem sie vergnügte, belehrte. „Wie belustigend eine Komödie auch immer sein möchte — heißt es im Vorwort zu seinem Glorieux — so ist sie doch etwas Unvollkommnes, ja etwas Gefährliches, wenn sie nicht die Sitten zu bessern, das Laster herabzusetzen und die Tugend zu erheben beabsichtigt, um sich die Achtung und Verehrung des Zuschauers hierdurch zu

*) Lessing's Dramaturgie und theatr. Bibliothek. — Vinet, Hist. de la littérature au 18. Siècle. Paris 1853. I. 176. — Hettner, Gesch. d. franz. Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1860. S. 95.

**) 1755 erschien ein Nachdruck in Amsterdam; 1758 eine vollständigere Ausgabe seines Sohnes; eine deutsche Uebersetzung 1756 sowohl in Berlin (5 Bde.), wie in Leipzig (4 Bde.)

verdienen." Er beglückwünscht das Publikum, daß es Werke beifällig aufnimmt, die, wie die seinen, darauf ausgehen, „die Bühne von den frivolen Witzen, den Ausschweifungen des Geistes, den falschen Brillanten, den schmutzigen Zweideutigkeiten, den faden Wortspielen, den verderbten Sitten zu reinigen und sie der Achtung und Theilnahme ehrbarer Leute würdig zu machen." Unstreitig hat Destouches hierdurch wohlthätig auf die Entwicklung des Lustspiels eingewirkt, aber wohl nur in einem negativen Sinne. Er hörte nicht auf, an seinen Werken zu bessern, bei denen ihm die besten Stücke Molière's zum Vorbilde dienten, ohne entfernt das dramatische Talent, die Feinheit und die Schärfe der Lebensbeobachtung, die Einsicht in das Wesen des Dramatischen zu haben, um diesen großen Dichter erreichen zu können. Doch nicht nur, daß gegen die lehrhaften Zwecke, welche Destouches verfolgt, die aesthetischen, die er fast nur in die Glätte der Form setzte, allzu kurz kamen, ist die Moral, welche er lehrte, auch meist eine schwankende und schwächliche. Dies läßt sich selbst noch an seinem besten Stück, Le Glorieux (1732), erkennen. Voltaire, welcher Destouches sehr hoch schätzte und ihn gelegentlich seinen berühmten Freund, seinen theuren Terenz nannte, ist gleichwohl der Meinung, daß der Charakter des Glorieux völlig verfehlt sei. Destouches stellt hier einen jungen Mann von hoher Abkunft dar, der in seinen Verhältnissen aber so herabgekommen ist, daß er ihnen durch eine Mesalliance wieder aufzuhelfen sucht, und obschon er die Vorrechte seiner Geburt in der anspruchsvollsten und beleidigendsten Weise geltend macht, sich doch dabei falscher, ja geradezu betrügerischer Vorspiegelungen bedient und seinen vermeintlich im Elende lebenden Vater verleugnet. Ob ein solcher Charakter, der weniger thöricht, als verderbt erscheint, überhaupt zum Helden eines Lustspiels sich eignet, sei hier dahingestellt, jedenfalls aber hätte er eine andere Behandlung gefordert. Die Sympathie, die der Dichter für ihn in Anspruch nimmt und die man ihm doch nicht zuwenden kann, hat auch noch einige andere Figuren des Stücks in eine schiefe Stellung gebracht. Isabella, die von ihm überhaupt als ein sehr unselbständiger Charakter hingestellt worden ist, so wie Lisette, verlieren durch ihre Parteinahme für Tuffière an Achtung; doch auch Philinte spielt eine wenig haltbare Rolle dabei, wie die schärfer gezeichneten Figuren des Dichters überhaupt etwas Gekünsteltes und Gemachtes haben. Der Glorieux hatte gleich-

wohl einen ganz ungewöhnlichen Erfolg, der ohne Zweifel außer auf der einfach eleganten Behandlung des Verses, auf der Neuheit der Verbindung des Rührend-Pathetischen mit einer gehaltenen Komik beruhte. Dies gilt auch vom Philosophe marié, den Lessing sehr hochgestellt und als ein Meisterwerk der französischen Bühne bezeichnet hat.*) Ich kann in dieses Lob nicht mit einstimmen, schon weil es mit der Philosophie Ariste's äußerst schwach bestellt ist. Ariste ist ein Weiberfeind. Er hat sich mit solcher Entschiedenheit gegen die Ehe ausgesprochen, daß er eine lächerliche Rolle zu spielen fürchtet, wenn er sich offen zu ihr bekennen wollte. Und doch ist er heimlich verheirathet, daher fortwährend in Sorge, daß das Geheimniß entdeckt wird. Gegen das Komische des etwas gesuchten Motivs läßt sich ohne Zweifel nichts einwenden. Es mochte dem Dichter aber nicht stark genug oder zu einfach erscheinen, um die Entwicklung eines längeren Stückes darauf gründen zu können. Er verband es daher mit noch einem anderen Motive. Ariste hat einen Oheim, den er beerben soll, und dem er seine heimliche Heirath gleichfalls verschweigt. Die Furcht vor Enterbung ist aber das zweite Motiv, welches den verheiratheten Philosophen zu weiterer Geheimhaltung zwingt. Es ist die Verschiedenheit dieser beiden Motive, welche dem Interesse des Stücks schadet, da Ariste sich bald nur von diesem, bald nur von jenem im Handeln bestimmen läßt, so daß er wie ein Storch blos ein einziges Bein zu haben scheint, doch nur, weil er bald das eine, bald das andere versteckt. Zu den vorzüglicheren Stücken des Dichters gehört endlich noch Le dissipateur ou l'honnête friponne (1736). Die ehrliche Spitzbübin ist eine junge Wittwe, Julie, welche ihren Geliebten Cléon, einen übelberathenen Verschwender, durch ein gewagtes Spiel zur Vernunft bringt und angeblich von dieser Leidenschaft heilt. Man hat einzelne Züge aus Shakespeare's Timon darin erkennen wollen. Für das bestgebaute und folgerichtigste seiner Stücke halte ich aber seine Bearbeitung des Addison'schen Trommler.

Destouches wurde nicht nur von seinen Landsleuten, sondern auch in Deutschland sehr hoch geschätzt und von der Gottschedin, Gotter und Chr. F. Weise für die Bühne bearbeitet. Lessing mußte sich bei seiner Hinneigung zum sentimentalen lehrhaften Drama besonders angezogen

*) Er erschien 1727 und erlebte in diesem Jahre 36 Vorstellungen.

von ihm fühlen und wenn er seine Schwächen auch nicht ganz übersah, so hat er ihn doch überschätzt. Die heutigen Literarhistoriker, besonders die französischen, haben dagegen das Urtheil über ihn sehr herabgestimmt. So heißt es z. B. bei Nisard: „Nach Destouches braucht man an der Besserung keines Menschen mehr zu verzweifeln. Sein bestes Werk, Le glorieux, ist wie für ein Parterre von Kindern geschrieben, obschon es darin nicht an wahren und feinen Zügen fehlt, von denen auch die Eltern noch Nutzen ziehen können. Die Komödie des Destouches hat dem Lachen ein Ziel gesetzt, sie bildet den Uebergang zu derjenigen, welche weinen machen sollte."

Die Bedeutung seines Lustspiels lag aber noch darin, daß er die Verirrungen und Conflicte des Herzens zum hauptsächlichsten Gegenstand seiner komischen Darstellungen machte und diese Conflicte nicht blos aus den Charakteren der Individuen, sondern, z. B. in seinem Glorieux, zugleich aus dem gesellschaftlichen Zustande, hier aus den Standesunterschieden und Vorurtheilen entwickelte.

In diesen beiden letzten Beziehungen war ihm ein ungleich begabterer dramatischer Dichter, bei aller sonstigen Verschiedenheit beider, verwandt, nur daß er dabei sich entschiedener auf dem Boden und im Tone des Lustspiels erhielt und das Rührende fast immer nur dem Komischen dienstbar machte.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux*), am 4. Februar 1688 zu Paris geboren, gestorben ebendaselbst am 12. Februar 1763, gehörte einer angesehenen Familie Rouen's an; vernachlässigte jedoch seine Studien. Durch den Law'schen Sturz um sein ganzes Vermögen gekommen, ergriff er die Schriftstellerei als Erwerbszweig. Er betheiligte sich an dem Streit La Motte's über die Neuen und Alten, und veröffentlichte einen Homère travesti (1716); was ihm wegen Unkenntniß des Gegenstandes eine literarische Niederlage zuzog. Auch sein erster dramatischer Versuch, die Tragödie Annibal (1720), war nicht eben glücklich. Um so rascher brach sein Talent sich im Lustspiele Bahn. Er gehört hier zu den talentvollsten und liebenswürdigsten

*) Lessing, Dramaturgie. Vinet, a. a. O. I. S. 254. Hettner, a. a. O. S. 93. Seine Oeuvres complètes erschienen Paris 1789; sein Theater ebend. 1754 in 4 Bdn. Eine Auswahl von Moland. Paris 1875. Deutsch erschienen von Joh. Chr. Krüger eine Sammlung von Lustspielen des Hrn. v. Marivaux. Hamburg 1747. 2 Thle.

Erſcheinungen der franzöſiſchen Bühne, wenn er auch, wie aus ſeinen ſtehenden Maskenfiguren (Arlequin, Trivelin, Colombine u. A.) erhellt, noch immer im Conventionalismus derſelben mehr als zu wünſchen gefangen lag, und ſich daher ſehr oft in den Situationen mit nur geringen Varianten wiederholt. Daß er das Gefühl für das Heitere und Komiſche im Luſtſpiel ſo feſtzuhalten verſtand, iſt um ſo mehr anzuerkennen, als er, wie es ſcheint, der erſte war, welcher in Frankreich, und zwar — worauf H. Hettner ſchon hinwies — zehn Jahre vor Richardſon's Pamela (1731—42) den empfindſamen, die Tugend verherrlichenden Roman Marianne ſchrieb. Auch war er der erſte, welcher den engliſchen Einfluß zu populariſiren ſuchte, indem er (1722) nach engliſchem Vorbild eine Zeitſchrift Le spectateur français herausgab, welche freilich ſpäter von Prevoſt's Le Pour et le Contre (1733—40) in Schatten geſtellt wurde. Letzterer machte ſeine Landsleute in größerem Umfange mit den engliſchen Dichtern und Schriftſtellern Wicherley, Savage, Dryden, Steele und auch Shakeſpeare bekannt. Er war der erſte Ueberſetzer der Richardſon'ſchen Romane, denen ſeine Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut lange vorausging und kaum weniger, als ſie zur Entfeſſelung des Empfindungslebens beitrug.

Faſt keinem Dichter iſt das Nachſchreiben der urſprünglich über ihn im Umlauf gebrachten Urtheile nachtheiliger geworden als Marivaux, gegen faſt keinen iſt man hierdurch ungerechter geweſen. Man hat ihn nicht nur der Monotonie, nicht nur einer geſpreizten Manier der Sprache, einer geſuchten Ausdrucksweiſe beſchuldigt, ſondern auch behauptet, daß er die Gefühle nicht darzuſtellen, ſondern nur zu commentiren und ſeinen Perſonen nicht ihre, ſondern immer nur ſeine Gedanken in den Mund zu legen fähig geweſen ſei.

Gewiß iſt Marivaux von dieſen Fehlern nicht völlig frei zu ſprechen, doch hat man ſie ſehr übertrieben. Auch ſind ſie mehr ſeinen Romanen, als ſeinen Luſtſpielen eigen, beſonders was den Stil und die Ausdrucksweiſe betrifft, die in dem Spottnamen Marivaudage ſogar ſprichwörtlich wurde. Schon Jules Janin hat ſich aber dagegen treffend geäußert: „Man hat das Wort Marivaudage lange in einem ſchlechten Sinne angewendet, man verſtand darunter eine Ausdrucksweiſe, welche mehr nach Geziertheit, als nach Kraft, mehr nach Raffinement, als nach Charakter ſtrebt. Man überzeugte

ſich aber endlich, daß dieſer Stil ſehr ſchwer nachzuahmen und Marivaux jedenfalls ein Schriftſteller von charakteriſtiſchem Gepräge und großer geiſtiger Beweglichkeit ſei, ja daß ſo zu ſchreiben, wie er, viel Geiſt, Grazie und Phantaſie bedinge." Vinet hat eine Anzahl Stellen ausgehoben, welche mit Recht als abgeſchmackt zu verwerfen ſind, aber ſie gehören ſämmtlich den Romanen Marivaux' an. Ich will nicht behaupten, daß es ſeinen Luſtſpielen ganz daran fehle, aber ſie kommen hier doch viel ſeltener vor. Faſt durchgängig ſind dieſe, wie geiſtig auch immer belebt, von natürlicher Anmuth erfüllt, zum Theil ſelbſt von volksthümlicher Naivetät, wie er ja alle ſeine Luſtſpiele in Proſa ſchrieb und in der Behandlung der Sprache des Volks und der Landleute geradezu unübertrefflich iſt. Ich brauche mich für das letztere nur auf das kleine Luſtſpiel L'héritier du village und auf Leſſing's Urtheil darüber zu beziehen, der ihn ſonſt nicht eben zu günſtig beurtheilt hat.

„Dieſe Fabel*) — heißt es bei ihm — hätte jeder erfinden können, aber wenige würden ſie ſo unterhaltend zu machen gewußt haben, als Marivaux. Die drolligſte Laune, der ſchnurrigſte Witz, die ſchalkhafteſte Satire, laſſen uns vor Lachen kaum zu uns ſelbſt kommen, und die naive Bauernſprache giebt Allem eine ganz eigene Würze."

Auch finde ich nicht, daß Marivaux die Empfindungen mehr commentirte, als darſtellte. Dieſes Urtheil klingt geiſtreicher, als es zutreffend iſt. Seine Perſonen ſprechen, ſelbſt wenn ſie reflectiren, faſt immer aus ihrem Zuſtand und aus ihrem Charakter heraus. Nur hier und da, in den vertraulichen Geſprächen, die dieſer Dichter noch allzuſehr liebt, wird er durch Länge ermüdend. Faſt immer treten uns ſeine Perſonen lebendig entgegen und wenn einzelne Verhältniſſe und Perſönlichkeiten auch oft wiederkehren, ſo hat er ihnen doch meiſt

*) Hier iſt ſie nach ihm im Auszuge: Jürge (im Original Blaiſe) kommt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben laſſen, von dem er 100,000 Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten. Nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt ſeine Liſe (Claude) zur Madame, findet geſchwinde für ſeinen Hans (Colin) und für ſeine Grete (Colette) eine anſehnliche Partie. Alles iſt richtig, aber der hinkende Bote kommt nach. Der Makler, bei dem die 100,000 Mark geſtanden, hat Bankerott gemacht. Jürge iſt wieder nichts wie Jürge, Hans bekommt den Korb, Grete bleibt ſitzen und der Schluß würde traurig genug ſein, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; geſund und vergnügt waren ſie, geſund und vergnügt bleiben ſie.

eine neue Seite abzugewinnen gewußt. In Le préjugé vaincu (dem letzten Stücke des Dichters, 1746), giebt Durante, um ſich nicht ſelbſt einer abſchläglichen Antwort auszuſetzen, vor, bei einem jungen Mädchen, welches er liebt und deſſen Herz er prüfen will, für einen ſeiner Freunde, einen angeblich ſehr reichen und angeſehenen Mann, zu werben. In L'épreuve thut Lucidor zwar dasſelbe, nur daß er hier Frontin, ſeinen Diener, zugleich die Rolle des angeblichen Freundes ſpielen läßt. In Le jeu de l'amour et du hazard kommen endlich zwei für einander beſtimmte junge Leute, die ſich noch nicht kennen, gleichzeitig auf den Einfall, er mit ſeinem Diener, ſie mit der Zofe die Rollen zu tauſchen, um unter dieſer Maskirung einander kennen zu lernen und einander zu prüfen. Das Spiel wird um ſo komiſcher, als der Vater und Bruder des Mädchens mit beiden Theilen im Einverſtändniß ſind. In wie verſchiedener Weiſe hat demnach der Dichter das alte auf Jodelet ou le maître valet zurückweiſende Motiv benutzt, wie verſchieden ſind die Charaktere, die er durch dasſelbe ins Spiel geſetzt, wie verſchieden die inneren und äußeren Situationen, die er aus demſelben entwickelt hat. Es iſt wahr, ſeine Vorausſetzungen ſind nicht ſelten gekünſtelt, die Entwicklung iſt aber faſt immer von großer Natürlichkeit und die Situationen ſind nicht ſelten von einem ganz entzückenden Reize, wie gleich in dem letztgenannten dieſer drei Stücke. Außer ihm gehören noch La surprise de l'amour und Les fausses confidences zu ſeinen vorzüglicheren Arbeiten. Marivaux ſelbſt hat geſagt, daß es ſich in ſeinen Luſtſpielen meiſt um nichts als eine Liebe handle, die entweder jedem der Liebenden unbekannt ſei, oder die ſie ſich wechſelſeitig zu verbergen ſuchen oder doch nicht zu erklären wagen. Iſt hiernach das Gebiet dieſes Dichters auch ſehr beengt, ſo iſt der Reichthum von Charakteren und Verhältniſſen um ſo größer, den er auf demſelben entwickelt. „Ein wahrer Kallipipedes ſeiner Kunſt — heißt es bei Leſſing — weiß er den engen Bezirk derſelben mit einer Menge ſo kleiner und doch ſo merklich abgeſetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch ſo weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben."

Nur kurze Zeit ſpäter, als Marivaux führte ſich Louis de Boiſſy, 1694 zu Vic in der Auvergne geboren, auf der Bühne ein. Er war einer der fruchtbarſten Dichter des Zeitraums.*) Aus armer Familie, zum

*) Sein Theater erſchien 1766 in 9 Bänden.

geistlichen Stande erzogen, wandte er sich, sein Glück zu machen, nach Paris, wo er sich anfangs durch satirische Dichtungen hervorzuthun suchte. Das Theater übte aber bald seine Anziehungskraft auf ihn aus. 1725 trat er mit seinem ersten Stücke hervor. Später erlangte er aber auch als Redacteur der „Gazette de France" und des „Mercure" einen nicht unbedeutenden literarischen Einfluß, wie er denn 1754 sogar Aufnahme in die Academie fand. Gleich Marivaux suchte auch er dem Lustspiel seine Heiterkeit zu erhalten. Er schloß das Sentimentale sogar ganz davon aus und neigte zu einer derben, chargirten Behandlung, wozu es fast wie in Widerspruch steht, daß er fast alle seine Lustspiele in Alexandrinern schrieb und das Hauptgewicht seiner Darstellung auf die sorgfältige Versbildung legte, wegen welcher er auch vornehmlich geschätzt wurde. Von seinen vielen Stücken, von denen Le Babillard, Le Français à Londres, L'époux par supercherie und Le sage étourdi zu seiner Zeit sehr gefielen, hat sich nur Le dehors trompeur ou l'homme du jour längere Zeit auf der Bühne erhalten. Die Franzosen zählen es den besten Charakterlustspielen des Zeitraumes zu. Der Boissy'sche „Mann des Tages" ist der Gesellschaftsmensch seiner Zeit, niemanden liebend, aber Allen zu gefallen suchend. Er wird zum Dupe seiner Selbstliebe.

Auch Léonor Jean Christian Soules d'Allainval, 1700 zu Chartres geboren, 1753 zu Paris gestorben, hatte sich wie Boissy aus ärmlichen Verhältnissen empor zu arbeiten, es gelang ihm aber nicht so wie diesem. Er lebte im Elend und starb im Spital. Der Titel eines seiner beliebtesten Lustspiele: L'embarras de richesses klingt wie eine Satire darauf. Am höchsten ist seine Ecole des Bourgeois geschätzt worden. Geoffroy nennt sie das kühnste und tiefste Theaterwerk, welches bis dahin nach dem Tartuffe und nach Turcaret erschienen sei. D'Allainval tritt darin gegen die Verdorbenheit des damaligen Adels, die Servilität des Bürgerthums und gegen dessen stupide Bewunderung des ersteren auf.

Als letzter der damals noch unberirrt für das heitere Lustspiel eintretenden Dichter mag hier noch der 1742 zu Paris geborne, 1785 ebendaselbst gestorbne Christophe Barthélemy Fayan erscheinen. Ein kleiner Beamter, betrieb er die dramatische Schriftstellerei nur als Nebenberuf, was ihn zwar nicht an einer gewissen Productivität, wohl aber an einer sorgfältigen Ausbildung seines Talents und seiner

Dichtungen hinderte. Von seinen ziemlich zahlreichen kleinen Stücken*) verdienen nur vier der Berücksichtigung. Le Rendez-vous (1733), welches in Versen geschrieben ist und die drei Prosacomödien La pupille (1734); L'étourderie (1753) und Les originaux (1753). Besonders die beiden ersten Stücke zeichnen sich durch pikante Heiterkeit und Natürlichkeit der Darstellung aus.

In einem ganz andren Sinne faßte gleichzeitig Pierre Claude Nivelle de la Chaussée, geboren 1692 zu Paris, gestorben den 14. März 1754, die Aufgabe des Lustspieldichters auf, indem er die von Destouches angebahnte Richtung weiter verfolgend, unter dem Einflusse Lillo's und Richardson's die Comédie larmoyante, wie sie von ihren Gegnern genannt wurde, oder wie es dessen Anhänger nannten, das Drame sérieux, zur Ausbildung brachte. Wenn das Lachen das wesentlichste Kennzeichen und der wesentlichste Zweck der Komödie wäre, so würde das Weinen das der Tragödie sein müssen und eine weinerliche Komödie selbst nur ein lächerlicher Widerspruch sein können. Allein die Dichter der neuen Gattung glaubten entweder die Grenzen der Komödie durch die Aufnahme des Rührenden, als des natürlichen Gegensatzes des Lächerlichen nur zu erweitern, oder faßten den Namen Komödie in dem allgemeinen Sinne der Spanier auf, die, wie wir wissen, unter ihren Comedias jede Art des Schauspiels verstanden. Die ersteren, welche sich auf die Natur beriefen, weil in dieser das Lächerliche auch oft ganz dicht neben dem Rührenden, ja Tragischen liegt, geriethen freilich meist mit sich selber in Widerspruch, weil sie für die Tragödie das Recht einer solchen Berufung in Abrede stellten, und z. B. die Verbindung von komischen und tragischen Elementen in den Shakespeare'schen Tragödien für barbarisch und geschmacklos erklärten.

La Chaussée, der als der Sohn eines Generalpächters in glänzenden Verhältnissen lebte und sich erst spät, in seinem 40. Jahre, dem Theater widmete, ging von der Ansicht aus, die Gesunkenheit der Sitten könne unmöglich schon dadurch gebessert werden, daß man sie auf die Bühne bringe, sondern daß es hierzu noch nöthig sei, das Gefühl und die Liebe für Pflicht und Tugend durch die Darstellung des Kampfes

*) Sein Théâtre erschien 1760 zu Paris in 4 Bänden, mit einem Eloge von Pelissier.

und Sieges beider in den Gemüthern der Menſchen zu wecken und zu befeſtigen. Das Motiv und der Zweck ſeiner dramatiſchen Thätigkeit war alſo vor Allem ein moraliſcher. Die beſondere poetiſche Form wurde von ihm nur als ein möglichſt wirkſames Mittel ergriffen. Als hauptſächlichſtes Agens wurde dabei die Rührung erkannt. Es iſt jene an ſich zwar ſehr löbliche, aber unkünſtleriſche Tendenz, es ſind die nur zu leicht über das Gebiet des Künſtleriſchen hinausgreifenden Wirkungen dieſes mehr dem Gebiete der phyſiſchen als der pſychiſchen Functionen angehörenden Mittels, worin die Gefahren der neuen Gattung lagen. Erſtere begünſtigte die Einführung eines wenn auch nicht immer geradezu unkünſtleriſchen, doch der dramatiſchen Darſtellung unangemeſſenen ſtofflichen Intereſſes, wie es z. B. das romanhafte iſt; letzteres konnte zu leicht nur, ſtatt des Mittels, zum Zweck werden, gegen welchen die lehrhafte Abſicht zurücktreten und zum bloßen Vorwand herabſinken mußte. Das Rührende blendete das Urtheil des Zuſchauers und machte ihn immer unempfindlicher gegen die unzureichende Motivirung der Behandlung, gegen das Schillernde der Beweggründe, gegen die Forderungen einer geſunden Moral. Die nervöſe Aufregung und Ueberreizung trat an die Stelle ſeeliſcher Erſchütterung und Läuterung.

La Chauſſée trat 1733 mit ſeinem erſten Drama La fausse antipathie auf. Wie alle ſpäteren Dramen des Dichters war es, der feindlichen Stellung gemäß, die er gegen La Motte in dem Streite über die Anwendung des Reims und der Proſa im Drama eingenommen hatte, in Alexandrinern geſchrieben. Das Romanhafte der Vorausſetzung, welches bei ihm eine ſo große Rolle ſpielt, daß der Abbé Desfontaines den Vorſchlag machen konnte, die von ihm in die Mode gebrachte Gattung, als Drame romanesque zu bezeichnen, tritt ſchon hier in voller Stärke hervor. Schon hier iſt die Wahrſcheinkeit den rührenden und ſpannenden Wirkungen der Situationen zum Opfer gebracht, welche verlangen, daß zwei Liebende, unmittelbar nach erfolgter Vermählung auseinandergeriſſen, ſich gegenſeitig für todt halten, um ſich nach zwölfjähriger Trennung, ohne einander zu erkennen, wiederzufinden, und ſich aufs Neue von einander angezogen, zugleich aber auch durch den Gedanken, daß ſie bereits verheirathet ſind, von ein ander abgeſtoßen zu fühlen. Dieſe Situation iſt allerdings rührend und komiſch zugleich. Der Dichter hat ſich aber faſt nur an das Rührende

gehalten und dieſes im Sinn einer lehrhaften Tendenz behandelt. Collé und Piron verſpotteten dies, was la Chauſſée zu einer Vertheidigung ſeines Stücks in dramatiſcher Form, La critique de la fausse anthipathie, veranlaßte, die, weil ſie nicht eben glücklich war, Stoff zu neuen Anfechtungen bot. Um ſo günſtiger war der Erfolg des Stückes beim Publikum, der aber noch weit durch denjenigen übertroffen wurde, welchen der Dichter 1735 mit Le préjugé à la mode errang. Es trug ihm wohl auch die Ernennung zum Mitglied der franzöſiſchen Academie ein. Dieſes Stück iſt jenem erſten Verſuch allerdings weit überlegen. Die Vorausſetzungen ſind weniger unwahrſcheinlich und complicirt, das Komiſche der Hauptſituation läßt ſich klarer erkennen, obſchon es auch hier dem Rührenden noch untergeordnet erſcheint. Das Vorurtheil, um das es ſich handelt, iſt nicht bloß ein individuelles, es iſt ein geſellſchaftliches, gegen die Heilighaltung der Ehe, gegen das vitalſte Intereſſe des Familienlebens gerichtet, ſo daß, obſchon ſich die Handlung ganz auf dem Boden des letzteren bewegt, doch ein ſociales Intereſſe mit in ſie eingreift. La Chauſſée hat alſo hier, wenn auch unbewußt, mit die Keime zu dem ſpäteren geſellſchaftlichen Drama gelegt. Das préjugé à la mode ſchließt die Liebe von der Ehe, als einer bloßen Sache der Convenienz, aus. Durval, obſchon ganz unter dem Bann dieſes Vorurtheils ſtehend, liebt aber ſeine Frau, ohne es ihr merken laſſen zu wollen. Auf dieſer Grundlage entwickeln ſich die komiſchen Situationen des Stücks in einer immer auf Erregung und Rührung der Zuſchauer abzielenden Weiſe. 1737 folgte l'École des amis; 1741 La Mélanide; 1743 die nach dem Richardſon'ſchen Romane gearbeitete Paméla; 1744 L'école des mères; 1747 La gouvernante. Nur über die Mélanide ſeien hier ein paar Worte geſagt, weil in ihr der Ausſchluß jedes komiſchen Elementes vollzogen erſcheint und das Drame sérieux abgeſehen von ſeinem ſentimentalen Charakter nun auf nichts anderes, als auf die ins Privatleben verlegte Tragödie mit glücklichem Ausgang hinausläuft. Das Stück leidet außerordentlich unter den Unwahrſcheinlichkeiten der romanhaften Vorausſetzung, ſowie unter dem Zwange der auch von La Chauſſée immer noch feſtgehaltenen Einheit von Ort und Zeit, welche obſchon angeblich nur der äußeren Wahrſcheinlichkeit dienend, doch ſo viel Unwahrſcheinliches, Unangemeſſenes und Undramatiſches mit ſich brachte, ſo viel

dramatisch Wichtiges hinter die Scene zu verlegen nöthigte und hierdurch das französische Drama, besonders das ernste, so stark geschädigt hat.

Ueberhaupt ist die Structur des la Chaussée'schen Drama's noch immer die durch Bühnentradition gefestigte alte. Die Handlung entwickelt sich fast nur in der Form von Zwiegesprächen und Monologen, blos hie und da tritt eine figurenreichere, durch äußere Aktion belebtere Scene dazwischen.

Mit Recht sagte Voltaire, als er die Gattung dieses neuen Drama's vertheidigte, daß die Fehler der einzelnen Stücke noch nichts gegen dieselbe bewiesen. So viele Fehler die Mélanide und andere Stücke dieser Art haben, so sehr sie auch noch unter dem Banne der alten academischen Vorurtheile stehen, so führten sie doch einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung des französischen Dramas herbei, nicht nur weil sie das Stoffgebiet der Tragödie erweiterten und das unmittelbare Leben der Gegenwart in dieselbe mit aufnahmen, sondern auch weil sie ein größeres Gewicht auf die Handlung statt auf die bloße Charakterzeichnung und die rednerische Darstellung legten. Man vergleiche z. B. das zwar nicht immer rein künstlerische, aber doch lebendige Interesse, welches der Dichter der Mélanide für seine Handlung zu erregen versteht, mit der dürftigen und ziemlich interesselosen Handlung des Molière'schen Misanthrope. Auch muß es noch als Verdienst des La Chaussé'schen Drama's hervorgehoben werden, daß es die traditionellen und conventionellen Figuren der Diener und Zofen verbannte. Es geht zwar auch in ihnen nicht ohne Vertraute ab, doch hat er ihnen eine lebendigere Beziehung zur Handlung zu geben gewußt.

Es war ohne Zweifel von Wichtigkeit, daß sich die bedeutendste kritische Stimme der Zeit, daß sich Voltaire für die neue Gattung entschied nnd 1736 auch selbst mit einem Versuche, mit seinem L'enfant prodigue, dafür eintrat. Noch mehr aber erklärt sich der Erfolg derselben aus der Stimmung der Zeit. Ich habe bereits früher (II. Halbband I. Theil S. 378) darauf hinweisen können, wie die Befreiung des subjectiven Denkens durch die sensualistische Philosophie auch eine Entfesselung der Subjectivität des Empfindens nach sich zog. Der Drang dazu trat in den verschiedensten Arten und in den verschiedensten Formen hervor, er pflanzte sich mit erstaunlicher

Schnelligkeit fort. Der Aufklärung trat die Empfindsamkeit an die Seite. Wie oft sie mit einander in Streit geriethen, so waren sie doch aus einer Quelle hervorgegangen, daher sie sich zeitweilig auch mit einander vertrugen. Wir finden sie in jener Zeit nicht selten in denselben Geistern vereinigt. Rousseau, welcher die Aufklärung so mächtig gefördert hat, zugleich einer der kühnsten Apostel des Naturevangeliums, hat der Empfindsamkeit die weiteste Verbreitung und ein große Vertiefung gegeben. Diderot, welcher die äußersten Consequenzen der sensualistischen Grundsätze zog, hat gleichzeitig das sentimentale Drama auf seinen Gipfel zu heben gesucht.

Nicht also das ist befremdlich, daß Voltaire, bei dem die Kräfte des Geistes um so viel entwickelter, als die des Gemüths waren, das sentimentale Drama gleichfalls begünstigte, wohl aber, daß er, der erste witzige Kopf seiner Zeit und ihr größter Satiriker, im eigentlichen Lustspiele fast nur Mittelmäßiges geleistet hat, und das Beste dessen, was er mit dem Namen von Comédie bezeichnete, fast nur auf Seiten des rührenden Dramas liegt. Sein Indiscret (1725), seine Originaux (1732), L'échange (1734), L'envieux (1738), La princesse de Navarre (1745), La Prude (1747), La femme qui a raison (1749) sind theils nur Gelegenheitsstücke oder doch nur für das Privattheater gemacht, während L'enfant prodigue (1736), Nanine (1749) und l'Ecossaise (1760) in der dramatischen Entwicklung der damaligen Bühne eine Rolle spielen. Gewiß trug hierzu mit bei, daß trotz Molière der eigentliche Lustspieldichter von den tragischen Dichtern noch immer mit einer gewissen Geringschätzung angesehen wurde.

Voltaire hält es in seinem Vorwort zu L'enfant prodigue zwar für angemessen, daß das Lustspiel, welches die Sitten zum Gegenstand der Darstellung habe, ernste Elemente zu sich herüberziehe, daß das Komische darin mit dem Rührenden wechsele, weil auch im Leben diese Mischung vorhanden sei, aber er läßt für die Tragödie eine solche Berufung nicht zu, obgleich er ebenso wenig genügende Gründe dafür gehabt haben wird, als für die Verwerfung einer rein ernsten Darstellung bürgerlicher Verhältnisse, die er einzig der historischen Tragödie vorbehalten wissen will. Konnte doch Diderot Voltaire's Enfant prodigue, und, wie ich glaube, mit größerem Rechte, eines der frühesten Beispiele der häuslichen oder bürgerlichen Tragödie nennen.

Nanine war aus demſelben Richardſon'ſchen Romane Paméla geſchöpft, den auch Boiſſy und La Chauſſée zu ihren gleichnamigen Stücken benutzten. In ſeiner Ecossaise muß er ſich dagegen derſelben Quelle bedient haben, die Leſſing's Miß Sara Sampſon zu Grunde liegt. Die Aehnlichkeiten ſind ſo groß, daß ich verwundert bin, wie Leſſing, der doch das Voltaire'ſche Stück beſprach, ſie ganz überſehen konnte. In beiden Stücken finden ſich Vater und Tochter in einem Wirthshauſe wieder, in beiden einem Liebhaber, der über eine neue Geliebte die alte verlaſſen hat, in beiden wird jene von dieſer mit Rache bedroht. Das Leſſing'ſche Stück iſt in ſeinen Vorausſetzungen einfacher, in ſeiner Entwicklung natürlicher und ſchon, weil es einem tragiſchen Ausgange zuſtrebt, in der Schilderung der Leidenſchaften und Conflicte bedeutender. Voltaire zeigt dagegen eine ungleich größere Bühnengewandtheit. Die langen Geſpräche mit Vertrauten, der Parallelismus der Handlung iſt hier vermieden. Es greift alles lebendiger in die Action. Die Schottländerin iſt übrigens von dieſen drei Dramen Voltaire's das einzige, welches in Proſa geſchrieben iſt, was wahrſcheinlich unter dem Einfluß Diderot's ſtattfand.

Diderot war mit Jean Jacques Rouſſeau ſo lange aufs Engſte verbunden, daß ſie auch hier zuſammen genannt werden mögen. Das Leben und Wirken Rouſſeau's *) zu würdigen, fehlt es mir freilich an Raum. Sein unmittelbarer Antheil am Drama iſt zu unbedeutend dafür. Die Oper: Le devin du village iſt ſein bedeutendſtes dramatiſches Werk.**) Der Einfluß, den er durch ſeine übrigen Schriften auf das Denken und Empfinden der Zeit und dadurch auch indirekt auf das Drama ausübte, verlangt aber doch, daß ihm eine, wennſchon nur kurze, Betrachtung zu Theil werde. Rouſſeau trat für das natürliche Recht gegen das hiſtoriſche, für die Natur gegen die Cultur ein, und trug vielleicht mehr als irgend ein anderer Schriftſteller zur Revolutionirung ſeines Zeitalters bei, weil er durch das Gemüth auf den Verſtand wirkte. Er gab hierdurch dem ſentimentalen

*) Er wurde am 29. Juni 1712 zu Genf geboren und ſtarb 3. Juli 1778 zu Ermonville.

**) Er ſchrieb noch außerdem folgende dramatiſche Werke: 1742 die Oper Les muses galantes; 1747 das Luſtſpiel L'engagement téméraire; 1753 das einactige Luſtſpiel Narcisse und 1764 das Melodrama Pygmalion.

Hange der Zeit einen ſchwärmeriſchen Aufſchwung und eine Vertiefung, die dieſer in England niemals erreichte. Wie faſt alle großen Männer derſelben, war auch er in ihren Widerſprüchen befangen. Der Widerſpruch lag überhaupt in ſeiner Natur. Er gefiel ſich im Paradoxen. Er, der 1749 in ſeinem Discours sur les sciences et les arts in den Wirkungen der Wiſſenſchaften und Künſte die drohendſte Gefahr für die Moral erblickte, hat ihnen doch faſt ſein ganzes Leben gewidmet; er der 1758 ſeinen Brief gegen die Schauſpiele ſchrieb, fuhr auch noch jetzt fort gelegentlich für die Bühne und über die Bühne zu ſchreiben.*) In ſeinem Pygmalion ſtellte er ein Muſter für die Benützung der Muſik zur Verſtärkung und Erweiterung der auf die Erregung der Empfindung abzielenden Wirkungen des geſprochenen rührenden Dramas auf. Der Werth dieſes kleinen melodramatiſchen Stücks war an und für ſich von keiner Bedeutung, wohl aber der darin liegende Hinweis auf das Stimmungsvolle im Drama und auf den Gebrauch, der ſich von der Muſik dafür machen läßt, wo deſſen eignen Mittel nicht ausreichen.

Diderot iſt für die Geſchichte des Dramas von ungleich größerer Wichtigkeit; gleichwohl bildet die dramatiſche Production nur einen ſehr untergeordneten Theil der vielſeitigen literariſchen Thätigkeit dieſes merkwürdigen Mannes. Diderot's Wiſſen war ein viel umfaſſenderes, als dasjenige Rouſſeau's. Stand es bei dieſem im Dienſte einer hochfliegenden Phantaſie, einer überſchwänglichen Empfindung, was den Ideen, die er vertrat, eine ſo fortreißende Gewalt gab, ſo ſtanden bei Diderot umgekehrt Phantaſie und Gemüth im Dienſte ſeines Wiſſens und Geiſtes. Er hat kein einziges Werk von der epochemachenden Wirkung des Contrat social oder der Nouvelle Héloise geſchrieben, obſchon auch er verſchiedene Meiſterwerke ſchuf, aber in der Totalität ihrer Wirkungen ſteht die literariſche Thätigkeit Diderot's kaum hinter der Rouſſeau's, vielleicht ſelbſt nicht Voltaire's zurück. Auch auf Diderot blieben die Widerſprüche der Zeit nicht ganz einflußlos, aber ſie traten minder grell aus ſeinem Leben und ſeinen Schriften hervor. Er war nach einander Offenbarungsgläubiger, Deiſt und Materialiſt, jederzeit aber einer der rechtſchaffenſten Menſchen; ein Beweis, daß man dieſes bei den verſchiedenſten Weltauf-

*) Die Abhandlung De l'imitation théatrale 1764.

faſſungen ſein kann. Er trat überall für die Moral, für Pflicht und Tugend ein, obſchon es gewiß iſt, daß ſich der Materialismus ebenſowenig mit irgend einer Art der Freiheit des Willens, wie der abſolute Mangel an Freiheit des Willens mit dem Begriffe der Moral, der Tugend und Pflicht verträgt. Er vertheidigt das Inſtitut der Familie, ſo wenig es ſeinem Streben nach Unabhängigkeit entſprach, und ſo ſehr er auch ſelbſt mit den Pflichten, die es ihm auferlegte, in Widerſpruch kam. Auch hier zeigte ſich wieder, daß die Männer, welche die Uebel der Geſellſchaft bekämpften, in dieſelben doch ſelbſt mit verſtrickt waren. Wie Rouſſeau ſchleppte auch Diderot die Ehe wie eine Kette hinter ſich her, wenn aber jener ſeine Kinder dem Findelhauſe übergab, liebte dieſer dagegen ſeine Tochter aufs Zärtlichſte. —

Denis Diderot*) wurde am 5. October 1713 zu Langres in der Champagne geboren. Er entſtammte einer ehrſamen Bürgerfamilie, bei der ſich das Meſſerſchmiedehandwerk durch zwei Jahrhunderte vom Vater zum Sohn fort vererbt hatte. Sein Vater war das Muſter eines Familienoberhaupts. Er liebte ſeine Kinder, beſonders Denis aufs zärtlichſte und wurde gewiß auch von ihm mit kindlicher Liebe verehrt. Gleichwohl ſollte ſchon früh ein tiefer Bruch zwiſchen beiden entſtehen, der ſie faſt fürs ganze Leben von einander getrennt hielt. Es war ein Zug der Ungebundenheit, der Unabhängigkeit des Charakters, der Diderot früh aus dem elterlichen Hauſe nach Paris trieb, wo er für immer verblieb. Der Vater wollte, daß er ſich einem beſtimmten Lebensberuf widmen ſollte. Diderot konnte ſich aber für keinen entſcheiden, er wollte auch hier ſeine Unabhängigkeit völlig bewahren. Er ſtudierte alles durcheinander, beſonders Mathematik und Philoſophie, und überließ ſich dabei dem freieſten Lebensgenuſſe. Der Vater, um ihn zur Wahl eines Standes zu zwingen, drohte ſeine Hand von ihm abzuziehen. Diderot zog ein

*) Madame de Vandeul (ſeine Tochter) Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot. (Deutſch in Schelling's Zeitſchrift für Deutſchland. Bd. 1. 1833.) — Mémoires, correspondences et ouvrages inédits. Paris 1830 (enthalten den Briefwechſel mit Dem. Volland). — Roſenkranz, Diderot's Leben und Werke. Leipzig 1866. — Hettner, a. a. O. S. 277. — St. Beuve, Portraits littéraires. I. 239. — Oeuvres de Diderot par Naigeon. Paris 1798. 15 Bde. Vollſtändiger iſt die Ausgabe von 1821.

Leben der Entbehrung und Noth dem der Gebundenheit vor. Doch auch noch in anderer Weise trat er dem Willen des Vaters entgegen. Er machte die Bekanntschaft des Fräulein Champion, eines vortrefflichen Mädchens aus guter Familie, das aber mit der Mutter in den beschränktesten Verhältnissen lebte. Die Art, wie er sich bei ihnen einführte und das Herz des liebenswürdigen Wesens gewann, ist bei allem romantischen Uebermuth nicht frei von Vermessenheit und Frivolität. Er zog sich jedoch als Mann von Herz und Ehre aus diesem Handel, indem er, dem Willen des Vaters trotzend, sich mit Fräulein Champion vermählte. Es war der erste Anstoß zur literarischen Thätigkeit. Doch nicht, wie man bei seinem Geist wohl erwartet hätte, mit selbständigen Arbeiten, sondern mit Uebersetzungen aus dem Englischen eröffnete er, schon über 30 Jahre alt, seine literarische Laufbahn. Inzwischen ward der Versuch, sich dem Vater zu versöhnen, aufs Neue gemacht. Es war seine Gattin, welche diese schwierige Aufgabe und mit glänzendem Erfolg, doch leider zu ihrem Unglück unternahm, weil die dreimonatliche Abwesenheit des zwar liebenswürdigen, aber Diderot geistig nicht ebenbürtigen Weibes dazu gedient hatte, diesen in die Netze einer geistreichen, aber seiner ganz unwürdigen Kokette, der Madame de Puysieux, fallen zu lassen, die seine Arbeitskraft ausbeutete. In ihrem Interesse entstanden die Pensées philosophiques (1746), sein erstes selbständiges Werk, dem dann rasch La promenade du sceptique, die Mémoires sur différents objets de mathématique (1748) und (unter dem Einfluß von Mad. Puysieux) der geistvolle, aber schmutzige Roman Les Bijoux indiscrets (1748), sowie die Lettres sur les aveugles (1749) und die sur les sourds et les muets (1751) folgten. Mit fast jedem dieser Werke zeigte sich Diderot von einer neuen Seite, in fast jedem gab er die fruchtbarsten Anregungen, warf er neue, kühne Gedanken auf. Mit einmal war er ein Mann von bedeutendem literarischem Ruf, das Haupt einer neuen Schule und einer der hauptsächlichsten Mittelpunkte des geistigen Lebens von Paris, ja von Frankreich geworden. Rousseau hatte sich ihm angeschlossen, d'Alembert sich ihm aufs engste befreundet. Die Herausgabe der Encyklopédie brachte ihn in Verbindung mit allen freisinnigen Geistern der Zeit, daher auch mit Voltaire. Im Jahre 1751 erschien bereits der erste Band des großartigen Unternehmens, dessen Leitung nicht nur die ungeheure Vielseitigkeit

eines Geiſtes wie Diderot, ſondern auch die Kraft, Ausdauer und Energie eines Rieſen beanſpruchte. Es war ein Kampf mit der Welt, mit Verwegenheit zwar, aber in beſter Abſicht und mit einer ſeltenen Unerſchrockenheit des Charakters geführt. Trotz der Verdächtigungen und Verfolgungen, denen es ihn ausſetzte, trotz des Rücktrittes d'Alemberts von der Redaction, trotz der Hinderniſſe, die man dem Fortgang des Werks in den Weg legte, war es bereits 1765 beendet, während dazwiſchen noch immer die Pensées sur l'intreprétation de la nature (1757—58), die Dramen und dramaturgiſchen Abhandlungen, die Romane: Jacques, le fataliste und La réligieuse (1760), Le petit neveu de Rameau (1760) und l'Essai sur la peinture (1766) entſtanden.

Theils durch ſein Wörterbuch, theils durch das ihm von ſeinem Vater zugefallene Erbe, ſo wie durch die Munificenz der Kaiſerin Katharina von Rußland war Diderot zu einem Wohlſtand gekommen, von dem er den trefflichſten Gebrauch machte. Er war der Freund jedes Unglücklichen und zeichnete ſich überhaupt durch Herzensgüte, Pflichtgefühl und Aufrichtigkeit aus. Es war ihm ernſtlich darum zu thun, das, was er lehrte, auch zu bethätigen. Als Schriftſteller hat man an ihm den Kritiker, Dichter und Philoſophen zu unterſcheiden. Ohne auf irgend einem dieſer Gebiete gerade das Höchſte geleiſtet zu haben, gehört er doch auf jedem zu den bedeutendſten Erſcheinungen. Sein Stil gewinnt durch die Unmittelbarkeit ſeiner Darſtellung oft einen ſprühenden Glanz und Reiz, den Goethe hinreißend nannte. Sein Geiſt hatte etwas Eruptives. Am 19. Februar 1784 erlitt er einen leichten Schlaganfall, von dem er ſich nicht wieder erholte; doch war ihm die alte geiſtige Lebhaftigkeit erhalten geblieben. Noch am 29. Juli unterhielt er ſich aufs Wärmſte mit einigen Freunden, wobei er unter Anderem die Aeußerung that: „Der Unglaube iſt der erſte Schritt zur Philoſophie!“ Er ſtarb am Morgen des folgenden Tages.

Diderot hatte nicht nur tiefe Einſicht in das Weſen der Kunſt und des Dramas, er beſaß auch künſtleriſches und insbeſondre dramatiſches Talent. Das letztere zeigt ſich nirgend bedeutender, als in der ſatiriſchen Charakterſtudie: Le neveu de Rameau, von welcher uns Goethe eine ſo vollendete Ueberſetzung gegeben hat. In ihr zeigt ſich ſeine Geſtaltungskraft in der bewundernswertheſten Weiſe. Was

Diderot mitten in seinen philosophischen Arbeiten den Anstoß zu seinen dramatischen Werken gab, wissen wir nicht. Rosenkranz wies darauf hin, daß die 1773 zu London erschienene Ausgabe seiner Werke ein Drama L'humanité ou le tableau de l'indigence, Triste drame par un aveugle Tartare enthält, welches, in Prosa und im Geiste seiner anderen Stücke geschrieben, sehr wohl von ihm herrühren und schon um 1749 entstanden sein könnte. Dies würde dann seine erste dramatische Dichtung sein. Schon etwas früher deutete er den Charakter an, welchen sein Drama, falls er ein solches hervorbrächte, annehmen würde. Es geschieht in einer Stelle der Bijoux indiscrets, welche eine gegen die Unnatur der französischen Bühne und die Emphase ihrer gereimten Sprache gerichtete scharfe Polemik enthält. Die Einführung der Prosa ins ernste Drama ist keine Neuerung Diderot's. Schon La Motte hatte damit den Versuch gemacht. Auch Lillo's Merchant of London, der sehr auf Diderot eingewirkt hat, und einige Stücke des Destouches waren in Prosa geschrieben. 1741 hatte Landois sogar ein einactiges bürgerliches Trauerspiel, Silvie, welches in Prosa geschrieben war, aufführen und drucken lassen Diderot selbst bezieht sich darauf. Was dieser bei der ersten Ausgabe seines Fils naturel (1757) aber verschwieg, ist daß Goldoni's Lustspiel Il vero amico demselben zur Grundlage diente. Auch letzteres enthält manches Rührende, in der Hauptsache aber ist es ein Lustspiel. Diderot bildete dagegen die Lustspielmotive in's Pathetische um, was ihn in der zweiten Hälfte des Stücks zur Aufnahme noch eines andren Motivs und zu Aenderungen nöthigte, die nicht gerade Verbesserungen sind.

Trotz der unleugbaren Schwächen des Stücks, das auf wenig mehr als ein Rührstück im gewöhnlichsten Sinne des Worts hinausläuft, hat es in der Geschichte des Dramas doch eine ungewöhnliche Bedeutung gewonnen, weniger allerdings durch sich selbst, als im Zusammenhang mit Diderot's Père de famille und den dramaturgischen Abhandlungen, die er beiden Stücken mit auf den Weg gab. Konnten diese doch Lessing sogar zu dem Ausspruch bewegen, daß seit Aristoteles sich kein philosophischerer Geist, als Diderot, mit dem Drama befaßt habe.

Von allem, was Diderot hier über das Drama gesagt, scheint

mir keine Stelle wichtiger als folgende zu sein, die wie ich glaube bisher nicht nach ihrer vollen Bedeutung gewürdigt worden ist:*)

„Die theatralische Action muß noch sehr unvollkommen sein, weil man auf der Bühne fast keine einzige Stellung findet, aus welcher sich eine erträgliche Composition für die Malerei machen ließe. Ist denn die Wahrheit hier weniger unentbehrlich, als auf der Leinewand? Sollte es ein Grundsatz sein, daß man sich von der Sache selbst um so viel weiter entfernen müßte, je näher ihr die Kunst ist, und daß man in einen lebenden Auftritt, wo man wirkliche Menschen handeln sieht, weniger Wahrscheinlichkeit legen müsse, als in einen gemalten Auftritt, wo man, so zu reden, nur die Schatten von ihnen erblickt? Ich meinestheils glaube, die Bühne müßte, wenn ein dramatisches Werk gut gemacht und gut aufgeführt würde, eben so viele wirkliche Gemälde darstellen, als brauchbare Augenblicke für den Maler in der Handlung vorkommen."

Diese Stelle betont zum ersten Male den Mangel des französischen Dramas an malerischem, weil an wirklichem der Natur und Wahrheit entsprechendem handelnden Leben. Sie stellt zuerst die Forderung des malerischen, auf Natur und Wesen der Handlung beruhenden und diese lebensvoll zur Erscheinung bringenden Elementes auf. Nicht des Malerischen der Decoration, sondern der dichterischen und schauspielerischen Action. Ist es doch überhaupt eine besondere Art des Stimmungsvollen, auf die das gefühlvolle rührende Drama, wenn auch ganz einseitig ausgeht, die aber hier der umfassende künstlerische und hoch über seiner Zeit stehende Geist Diderot's in einer Weise in's Auge faßt, welche weit über die Grenzen des bürgerlichen Rührdrama's hinausgeht, sich auf alle Formen, auf jede Gattung der dramatischen Darstellung bezieht und dieser, wie der Schauspielkunst, eine neue Richtung, einen neuen unendlich erweiterten Wirkungkreis anweist.

Dies läßt sich aus einer anderen Stelle (S. 203) besonders deutlich erkennen:

„Wir reden in unsren Schauspielen zu viel und folglich spielen unsre Acteurs zu wenig. Wir haben die Kunst, welche die Alten so vortrefflich zu nutzen wußten, ganz verloren. Der Pantomime spielte ehemals alle Stände: Könige, Helden, Reiche, Arme, Städter und Landleute und wählte aus jedem Stande für die Action das, was am Meisten in die Augen fiel." „Der Cyniker

*) Ich führe hier, wie bei allen folgenden Gelegenheiten, die Uebersetzung Lessing's in dessen Theater des Herrn Diderot (Berlin 1760. I. S. 181) an.

Demetrius schrieb alle Wirkung davon den Instrumenten, den Stimmen und der Verzierung in Gegenwart eines Pantomimen zu, der ihm jedoch antwortete: „Sieh mich erst ganz allein spielen und alsdann sage von meiner Kunst, was du willst.“ Die Flöten schwiegen, der Pantomime spielt und der entzückte Philosoph ruft aus: „Ich sehe dich nicht blos. Ich höre dich — du sprichst zu mir mit den Händen.“ „Welche Wirkung müßte diese Kunst vollends haben, wenn sie mit der Rede verbunden würde? Warum haben wir Dinge getrennt, welche die Natur verbunden hatte? Begleitet nicht die Geberde die Rede alle Augenblicke? Ich habe es nie so deutlich empfunden als bei Verfertigung dieses Werks.“

Und nun kommt Diderot auch auf das musikalische Element des schauspielerischen Vortrags zu sprechen, ohne jedoch dabei, wie Rousseau, zu den Instrumenten seine Zuflucht zu nehmen. Er sucht es einzig im Empfindungsausdruck der Rede, in deren Accenten und Tönen. Aber diese Töne und Accente sind für ihn nur dann von dramatischem Werth, wenn sie dem Sinne der Rede, den Gefühlen des Redenden, und dem mimischen Ausdruck entsprechen. Diese Wahrheit des Ausdrucks setzt er der conventionellen Declamation, die durch den Vers und Reim so sehr unterstützt und gefördert wurde, entgegen.

Wie sehr bisher die malerische Seite der dramatischen Darstellungskunst vernachlässigt worden war, geht schon allein aus dem Umstand hervor, daß bis vor Kurzem ein großer Theil der Bühne noch mit von den Zuschauern eingenommen wurde und diese daher gar keinen Raum dafür bot. Daß man aber selbst jetzt diese Forderungen Diderots als eine Revolution des ganzen Schauspielwesens auffaßte und ihm gerade von der Seite hemmend entgegentrat, wo er am ehesten auf ein bereitwilliges Entgegenkommen hätte rechnen sollen, von Seiten der Schauspieler, denen er ein ganz neues Feld künstlerischer Thätigkeit eröffnete, geht aus dem Briefe hervor, welchen die Schauspielerin Riccoboni an ihn richtete. Es waren die Einwände, welche die Schauspieler den Dichtern und Theoretikern jederzeit machen, wenn diese im Interesse des Fortschritts das Aufgeben irgend einer traditionellen Gewohnheit verlangen.

Sie behauptet, daß die von ihm verlangten Neuerungen aus praktischen Gründen nicht möglich seien, daß die Beschaffenheit der Bühne sie nicht zulasse, sondern die Schauspieler, um vom Publikum verstanden werden zu können, nach wie vor in einer Linie, dem Zuschauer immer mit dem Gesicht zugewendet, vorn an der Rampe stehen und ihren Part recitiren müßten. Diderot blieb aber die Antwort nicht

ſchuldig. Sie lautete im Weſentlichen dahin, daß falls die Bühneneinrichtungen wirklich die Darſtellung einer wahrhaft dramatiſchen Handlung unmöglich machten, man nicht die *Handlung*, ſondern die *verkehrte Einrichtung der Bühne* und das hiervon abhängige falſche Syſtem des Vortrags abändern müßte.

Nicht in ſeiner Theorie des Dramas, welche in ihrer Willkürlichkeit nur zu neuen Verwirrungen führte, nicht in ſeiner Bevorzugung des bürgerlichen rührenden Familiendramas, welche die Dichter in eine falſche einſeitige Bahn lockte, liegt alſo, wie ich glaube, die eigentliche Bedeutung Diderot's für die Entwicklung des modernen Dramas, ſondern darin, daß er die maleriſche Seite der dramatiſchen Darſtellungskunſt zuerſt ſchärfer ins Auge faßte, daß er erkannte, wie ohne die Ausbildung derſelben die wahrhafte Darſtellung einer lebendigen dramatiſchen Action für den Dichter ſowohl, wie für den Schauſpieler gar nicht möglich ſei, daher der conventionelle declamatoriſche Vortrag der lebendigen, ganz aus der Action fließenden, ganz auf dieſe bezogenen Rede weichen und dieſe immer und überall mit mimiſcher Darſtellung verbunden und dem ſtummem Spiel der übrigen Darſteller angepaßt ſein müſſe. Diderot begnügte ſich aber nicht mit der Aufſtellung dieſer Lehre, er machte in ſeinen Stücken davon auch ſofort die praktiſche Anwendung. Man braucht, um das zu erkennen, ſeine Dramen in dieſer Beziehung nur mit den Dramen La Chauſſée's zu vergleichen. Wie fruchtbringend ſein Beiſpiel aber war, welchen ungeheuren Fortſchritt in der Bühnentechnik des Dramas es nach dieſer Seite hin nach ſich zog, werden wir an Beaumarchais zu erkennen haben, der anfangs ganz in den Bahnen Diderot's ging, dieſen aber hierin weit hinter ſich ließ.

Diderot ging bei ſeiner Eintheilung des Dramas von der Anſicht aus, daß ſich das Dramatiſche im Komiſchen und Tragiſchen nicht erſchöpfe und — worin er freilich irrte — da das Komiſche und Tragiſche keine Berührungspunkte habe, es zwiſchen beiden noch ein Gebiet geben müſſe, welches der dramatiſchen Action einen beſonderen, freien, bisher noch nicht benutzten Spielraum geſtatte, ohne dabei auf das Komiſche oder Tragiſche gerichtet zu ſein. Dieſes Gebiet ſchien ihm das Ernſte zu bilden, obſchon dieſes im Tragiſchen ſchon mit enthalten war. Er meinte aber vielleicht nur diejenige Form des Ernſten, welche eben das Rührende

iſt, obwohl auch dieſes ſowohl mit dem Komiſchen wie mit dem Tragiſchen verbunden ſein kann, wenn auch nicht immer verbunden ſein muß. Voltaire hatte, wie wir geſehen, zwar eine Verbindung des Komiſchen und Ernſten, doch nur für das Luſtſpiel zugegeben. Diderot, hierin nicht weniger willkürlich, aber doch conſequenter, verwarf jede Verbindung des Heiteren und Ernſten, des Komiſchen und des Tragiſchen, indem er behauptete, daß beide ſich ſchlechthin ausſchlöſſen.

Was Diderot in ſeiner Eintheilung beſtärkte, war der Umſtand, daß die Tragödie ſich bisher faſt nur auf die Schickſale der großen öffentlichen, d. i. hiſtoriſchen, mit dem Schickſal der Staaten und Völker verknüpften Perſonen beſchränkt hatte, gleichviel ob dieſelben einen glücklichen oder unglücklichen Ausgang nahmen, die Komödie aber auf die Darſtellung der Thorheiten und Laſter des privaten, bürgerlichen Lebens. Warum, fragte er nun, ſollen die Tugenden und Pflichten des letzteren, und das häusliche Unglück, welches es birgt, nicht ebenfalls ihre Darſtellung finden?

Diderot hätte eben ſo gut fragen können: warum die Thorheiten und Laſter des öffentlichen Lebens, wie ſie ja einſt von den griechiſchen Komikern ſchon gegeißelt worden waren, nicht ebenfalls eine komiſche und ſatiriſche Darſtellung zulaſſen ſollten? Schloß die Bejahung dieſer Fragen aber auch ſchon die Nothwendigkeit ganz neuer Gebiete, ganz neuer Gattungen des Dramas ein? War die alte Komödie der Griechen weniger eine Komödie, als ihre mittlere und ihre neue geweſen? Da man ſchon immer eine Tragödie mit unglücklichem und mit glücklichem Ausgang gehabt, was bedurfte es mehr, als noch ihr Stoffgebiet zu erweitern, um das ernſte bürgerliche Drama mit in ſie aufzunehmen. Und wenn dieſes letztere auch wirklich eine andere ſprachliche Behandlung, die Anwendung der Proſa gefordert hätte, ſo hatte man doch ſchon längſt auf Seiten der Komödie die gebundene und ungebundene Rede zur Anwendung gebracht, ohne darauf einen Unterſchied der Gattung begründen zu wollen. Diderot ſelbſt mußte zugeben, daß die von ihm angeblich entdeckte neue Gattung des Dramas ſich immer entweder mehr dem Luſtſpiel, oder der Tragödie nähere. Statt aber hieraus zu ſchließen, daß ſie eben deshalb keine beſondere von der Komödie und der Tragödie auszuſchließende Gattung ſein könne, ſondern theils dem Gebiete der einen, theils dem der anderen zuge-

höre, theilte er sein angeblich neu entdecktes Drama noch in zwei Unterarten ein, so daß er zu vier verschiedenen Arten des Dramas gelangte, der heiteren Komödie, welche das Lächerliche und die Laster (?) zum Gegenstand der Darstellung habe, das ernste Lustspiel (?), welches die Tugenden und Pflichten des Menschen, die bürgerliche Tragödie, welche das häusliche Unglück und die hohe Tragödie, welche die öffentlichen Katastrophen und das Unglück der Großen behandeln sollte. Ist es nicht wunderbar, daß Diderot, der seine vermeintlichen beiden neuen Gattungen nur mit dem Namen der alten zu bezeichnen vermochte, gleichwohl auf der Grundverschiedenheit derselben von diesen bestand?

Soviel Diderot auch dazu beigetragen, seine beiden mittleren Gattungen, denen er die weitaus größte Bedeutung zuschrieb, durch die Wirkungen des Rührenden, die er in seinem Hausvater schon selbst in einer allzu beabsichtigten und hierdurch geschmacklosen Weise anwendete, in Aufnahme zu bringen und zu herrschenden zu machen, so glaube ich doch, daß sie sich damals auch ohne sein Beispiel und seine Lehre entwickelt haben würden. Ich brauche mich neben den schon früher erwähnten Erscheinungen hierfür nur noch auf La Chaussée, Thompson, Goldoni, Chiari, die Frau von Graffigny und Lessing zu beziehen, welcher letztere schon 1755 mit seiner bürgerlichen Prosatragödie „Miß Sara Sampson" hervorgetreten war, auf welche Diderot im Journal Etranger aufmerksam machte. Letzterer hinterließ verschiedene dramatische Pläne und Bruchstücke.

Françoise d' Issembourg d' Happoncourt de Graffigny, geboren am 13. Februar 1695 zu Nancy, stammte aus einem alten Grafengeschlechte, und gehörte zu den geistreichsten, literarisch gebildetsten Frauen der Zeit. Der Schriftstellerei widmete sie sich aber erst in ihrem 58. Jahre und begründete ihren Ruf mit dem Romane Les lettres Peruviennes. Im Drama wählte sie La Chaussée zu ihrem Vorbilde, entschied sich jedoch für die Behandlung in Prosa. Ihre Cénie wurde von Lessing sehr hoch gestellt. Sie beruht aber auf einer allzu verwickelten und künstlichen Voraussetzung, bei der die Unterschiebung eines Kindes und die abenteuerliche Trennung einer ganzen Familie, die später Gatte, Gattin und Kinder sich ohne einander zu erkennen wieder zusammen finden und so längere Zeit neben einander leben, von Wichtigkeit sind. Sie klingt hierdurch an die Fausse antipathie des La Chaussée an, ohne doch diese an dramatischen Ge-

halt zu erreichen. Der Vorzug des Stücks liegt in der geschmackvollen Behandlung.

Dramatisch bedeutender ist Saurin's Blanche et Guiscard, (1763), in welchem man schon einem Stoff unseres neuesten Gesellschafts-dramas zu begegnen glaubt. Es handelt sich darin um ein Mädchen, das einen Mann heirathet, ohne denselben zu lieben, um sich an dem zu rächen, welchen es liebt, von dem es sich aber verrathen wähnt, und das nun zu spät diesen verhängnißvollen Irrthum erkennt. Auch seinem Beverley, einer freien Bearbeitung des Moore'schen Gamaster, ward 1768 ein Erfolg zu Theil. Die Leidenschaft des Spiels erscheint hier von der tragischen Seite behandelt. Saurin schrieb noch mehrere Stücke dieser Art, aber immer in Versen und mit Berücksichtigung der Einheiten.

Neben dem sentimentalen Drama hatte das heitere Lustspiel auch jetzt wieder seine Vertreter gefunden, unter denen zunächst Gresset, La Noue und Palissot genannt werden mögen.

Jean Baptiste Louis Gresset, geboren 1709 zu Amiens, gestorben 1777 zu Paris, hatte eine vortreffliche Bildung genossen. Er lehrte auf den Academien zu Molins, Tours und Rouen. Nachdem er mit seiner satirischen Dichtung Vert-vert, einem Meisterstück der scherzhaften Gattung, einen sensationellen Erfolg errungen hatte, widmete er sich ganz der Schriftstellerei. 1740 trat er mit einem Trauerspiel, Eduard III. hervor. Es war eine Verkennung seines Talents. Auch sein Sidney (1745) fand trotz der glänzenden Behandlung der Sprache und des Verses nur eine kühle Aufnahme. Dagegen erwarb ihm das fünfactige Lustspiel Le méchant viel Beifall. Es ist voll Geist und feiner Lebensbeobachtung und eröffnet einen tiefen Einblick in die innere Verdorbenheit der sich in den feinsten Formen bewegenden höheren Pariser Gesellschaft. Auch hier liegt aber die Stärke des Dichters in den vollendeten Versen und dem sprachlichen Vortrag, der den Ton der vornehmen Welt, welchen der Dichter hier geißelt, auf's Glücklichste traf, eben deshalb aber bisweilen pretiös erscheint. Die Intrigue hat Aehnlichkeit mit der von J. B. Rousseau's Flatteur.*) Der méchant ist ein Mann, der unter der Maske der Freundschaft, sich in den Besitz

*) Jean Baptiste Rousseau, geb. 6. April 1670, gest. 17. März 1741 zu Paris, war einer der vorzüglichsten lyrischen Dichter seiner Zeit. Er gehörte der Schule Boileau's an, und war ebenso berühmt durch seine religiösen, als berüch-

der Geliebten eines Anderen zu ſetzen ſucht. Greſſet's Werke erſchienen 1803 geſammelt zu Paris.

Auch Jean Baptiſte Sauvé La Noue, geb. 1701 zu Meaux, geſtorben 1761 zu Paris, iſt nur eines einzigen Stückes wegen hier zu erwähnen. Er war Schauſpieler und Dichter zugleich. Als erſterer trat er 1742 bei dem Théâtre français ein. Als Dichter begann er mit tragiſchen Verſuchen, welche ohne Bedeutung ſind. Mit ſeinem fünfactigen Verslustſpiel La coquette corrigée (1756) erzielte er dagegen einen nachhaltigen Erfolg. Geoffroy glaubt, daß demſelben Marivaux' Heureux stratagème zu Grunde liege. Bei dieſem wird die Koketterie einer Frau durch Eiferſucht geheilt, bei La Noue aber eine Kokette durch die ſcheinbare Gleichgiltigkeit und Geringſchätzung eines jungen Mannes, welcher ſie liebt, zur Liebe gereizt. Das Luſtſpiel La Noue's, wohl überſchätzt, hat die Sentimentalität des Diderot'ſchen Drama's mit in ſich aufgenommen.

Dagegen ſuchte Charles Paliſſot de Montenay, geboren 1730 zu Nancy, geſtorben 1814 zu Paris, den reinen Luſtſpielton völlig aufrecht zu erhalten. Nachdem er mit ſeinen erſten Stücken, der Tragödie Ninus und dem Luſtſpiel Les tuteurs (1754) Niederlagen erlitten, erntete er in demſelben Jahr durch den luſtigen Dialog ſeines Barbier de Bagdad viel Beifall ein. Später benützte er die dramatiſche Form auch noch zu literariſchen Satiren. Ein kleines Stück Le Cercle iſt gegen Rouſſeau, das dreiactige, in der Manier der Molière'ſchen femmes savantes gearbeitete Drama Les philosophes (1760) gegen die Encyklopädiſten gerichtet. Paliſſot hatte Voltaire dabei geſchont, was ihm dieſer vergalt, indem er ihn bei nächſter Gelegenheit lobte. Paliſſot erwiederte dieſe Höflichkeit mit ſeinem Génie de Voltaire apprécié dans toutes ses ouvrages. Er ſchrieb noch verſchiedene Komödien. Von ſeinen literargeſchichtlichen Schriften ſeien die Mémoires pour servir à l'histoire de la littérature française (1771) erwähnt. Seine Oeuvres erſchienen zu Paris 1788 in 4 Bänden, 1809 in 6 Bänden.

Daneben wucherten aber auch kleinere Formen des Luſtſpiels

---

tigt durch ſeine unzüchtigen ſatiriſchen Dichtungen. Die letzteren hatten ihn wohl vorzugsweiſe in die Gunſt der Reichen gebracht. Später machte er noch Aufſehen durch ſeine literariſchen Händel mit Voltaire, in denen er keine glückliche Rolle ſpielte. Er verſuchte ſich auch im Luſtſpiel, doch mit nur geringem Erfolg. Von dieſen Verſuchen iſt Le flatteur (1696) der bedeutendſte.

empor. Collé, Carmontel, Poinſinet, Barthe ſind hier vor allen Anderen zu nennen.

Carmontel, 1717 zu Paris geboren, 1806 geſtorben, wird gewöhnlich als Erfinder der dramatiſchen Proverbes bezeichnet. Dies iſt jedoch irrig. Dieſelben laſſen ſich bis in die Zeiten Ludwigs XIII. verfolgen. Urſprünglich waren es Stegreifſpiele, durch welche ein Sprichwort zur Darſtellung gebracht werden ſollte. Madame de Maintenon ſchrieb ſpäter 40 dergleichen Spiele für ihre jungen Damen zu St. Cyr, welche 1829 im Druck erſchienen. Madame Durand gab ebenfalls einen Recueil ſolcher Spiele heraus. Sie charakteriſirt dieſelben in folgender Weiſe: Il y a dans un proverbe un accord de mille petits riens qui concourent cependant à l'effet de l'ensemble. Auch Moiſſy (1777 geſtorben) dichtete noch vor Carmontel neben ſeinen Luſtſpielen eine ganze Reihe Proverbes, von denen mehrere Bände erſchienen. Carmontel führte ſie als Vorleſer des Herzogs von Orleans zunächſt wieder als Stegreifſpiele bei deſſen Unterhaltungen ein. Erſt ſpäter arbeitete er dieſelben auch aus. Seine Proverbes dramatiques erſchienen geſammelt 1768—81. Sie behandeln Scenen des ländlichen und bürgerlichen Lebens. Le mari absent; Le poulet; Les deux anglais; L'après-diner; Le valet de chambre et le paysan waren beſonders beliebt. Carmontel ſchrieb aber auch Luſtſpiele, die theils unter dem Titel Théâtre de campagne, theils von Mad. de Genlis geſammelt als Proverbes et comédies posthumes de Carmontel (Paris 1825. 3 Bde.) erſchienen. Die meiſten derſelben ſprechen durch Friſche und Natürlichkeit des Vortrags und geſunde Lebensbeobachtung an.

Antoine Henri Poinſinet, geboren 1735 zu Fontainebleau, geſtorben 1769 zu Paris, ſchrieb ſchon vom 18. Jahre an für's Theater. Von ſeinen vielen kleinen Stücken erfreute ſich das einactige Luſtſpiel Le cercle ou la soirée à la mode (1771), welches das damalige Salonleben ſatiriſch beleuchtete, beſonderen Beifalls.

Auch Nicolas Thomas Barthe, 1734 zu Marſeilles geboren, 1785 zu Paris geſtorben, zeichnete ſich durch ein leichtes, gefälliges Talent aus. Obſchon er eine bis ans Lächerliche ſtreifende hohe Meinung von ſich hatte, was ihm eine derbe Zurechtweiſung Voltaire's zuzog, war er doch von einem ſehr gutmüthigen Charakter. Er hatte bereits mit dem einactigen Luſtſpiel Les fausses infidélités (1768)

und dem dreiactigen Luſtſpiele La mère jalouse (1772) Erfolge erzielt, als er mit ſeinem neueſten Werke L'homme personnel nach Ferney kam, um Voltaire's Lob damit einzuholen. Voltaire behandelte ihn aber, gegen ſeine Gewohnheit, ſehr hart. Nichtsdeſtoweniger zog Barthe nur kurze Zeit ſpäter ſeinen homme personnel, der vom Théâtre français angenommen worden und zunächſt an der Reihe war, aufgeführt zu werden, aus freiem Antrieb zurück, um Voltaire's Irène den Vorrang zu laſſen.

Eines der größten komiſchen Talente der Zeit und voll ächteſter Heiterkeit war Charles Collé, geboren 1709, geſtorben 1783 zu Paris. Er gehörte dem Kreiſe Piron's und Panard's an und ſpielte auch als Kritiker eine Rolle. Beſonders aber machte er ſich mit ſeinen Liedern durch ganz Frankreich bekannt und beliebt. Sie erwarben ihm die Gunſt des Herzogs von Orleans, der ihn längere Zeit als Vorleſer, Dramaturg und Secretär an ſeinen Dienſt feſſelte. Er ſchrieb für das Theater desſelben eine Menge kleiner Paraden und Komödien, welche zum Theil ſehr leichtfertig, aber von großer Luſtigkeit ſind.*) Zu den beſten gehören La verité dans le vin und La tête à perruque. — 1763 betrat Collé auch das Théâtre français; zu allgemeinſter Ueberraſchung aber mit einem Versdrama im Geſchmack des La Chauſſée, dem dreiactigen Luſtſpiel Dupuis et Desronais. Es behandelt die Eigenliebe eines Vaters, welcher, um ſich nicht von ſeiner Tochter trennen zu müſſen, die Hochzeit derſelben unter allerlei Vorwänden aufſchiebt, endlich aber doch durch die Zärtlichkeit derſelben überwunden wird. Einen noch größeren Erfolg hatte: La partie de chasse de Henri IV. Ein Stück von zugleich rührendem und volksthümlichem Charakter, dem eine Anecdote aus dem Leben des beliebten franzöſiſchen Königs zu Grunde liegt. Es war die Zeit, wo dieſe Art Stücke, welche ſchon immer auf der ſpaniſchen Bühne Glück gemacht hatten, ganz allgemein in die Mode kamen. Collé überarbeitete auch verſchiedene ältere Stücke, wie Le menteur; La mère coquette; L'esprit follet, für den Geſchmack ſeiner Zeit.

Inzwiſchen wurde das ſentimentale Familien-Drama beſonders

*) Sie erſchienen unter dem Titel Théâtre de société. Paris 1768. 2 Bde. und 1777 3 Bde.

von Mercier, Sedaine, Desforges und Beaumarchais weiter fortgebildet.

Louis Sebastian Mercier am 7. Juni 1740 zu Paris geboren und eben daselbst am 25. April 1814 gestorben, nannte sich selbst einen Vielschreiber. Er begann mit epischen Dichtungen, ging dann zum Roman über, betrat 1769 auch das Theater und erwarb mit seinen vielen vom englischen, deutschen und italienischen Drama beeinflußten Stücken viel Beifall. Es mögen von ihnen nur Jenneval ou le Barnevelt français, Le déserteur; La brouette du vinaigrier; L'habitant de Guadeloupe; La maison de Molière; Jean Hennuyer genannt werden.*) Durch seinen Essai sur l'art dramatique (Amsterdam 1773) hatte er die Schauspieler des Théâtre français beleidigt, was ihn nöthigte, seine Stücke längere Zeit in der Provinz aufführen zu lassen. Die genannte Schrift ist weniger eine Theorie des Dramas, als ein rhetorisches Raisonnement über das letztere zu Gunsten des gefühlvollen Dramas. Der vornehmste Zweck des dramatischen Dichters ist nach ihm nämlich der, das Herz der Menschen dem Mitleid zu öffnen. Dieses kann ihm nicht weich genug gestimmt werden. Der Dichter kann dafür nicht Mittel genug in Bewegung setzen. Die Empfindsamkeit ist ihm das heilige Feuer, das man niemals verlöschen lassen soll. Auf ihr beruht nach ihm das ganze moralische Leben. „Die Seele des Menschen, heißt es S. 12, läßt sich nach dem Grade der Erregung beurtheilen, den sie im Theater zeigt." Mercier hat sich auch in der That in Wirkungen dieser Art überboten. Er hat die Kunst, zu rühren, zu einer Gefühlsquälerei gemacht.

Eine andere Seite der Mercier'schen Principien ist die Forderung, das Volksleben, die Gegenwart auf die Bühne zu bringen. Es kündigt sich ein revolutionärer Zug darin an. Daher auch, wie sehr man sein Buch damals anfeindete und verspottete, manche von seinen Lehren später zur Ausführung gebracht werden sollten. Mit seiner Vorliebe für das Volksthümliche und das Individuelle hängt auch sein Enthusiasmus für Shakespeare zusammen. Das Volksthümliche in diesem Dichter ist das, was demselben, nach ihm, die Unsterblichkeit sichert. Er erscheine den Franzosen nur lächerlich, weil der Neid, die Beschränktheit und der böse Wille ihnen den-

*) Sein Théâtre erschien Amsterdam 1778—84. 4 Bde.

ſelben entſtellt gezeigt hätten. „Jede Individualität, heißt es an einer andern Stelle, hat ihre beſondere Eigenthümlichkeit. Leſt Richardſon, leſt Shakeſpeare und ſeht, was Alles in der Seele eines einzigen Menſchen vorgeht und ob es deren zwei giebt, die genau dasſelbe Geſicht und dieſelbe Haltung haben.“ Mercier's Anſichten wirkten wie ſeine Stücke damals beſonders nach Deutſchland herüber. 1802 überſetzte er Schiller's Jungfrau von Orleans. Seine Satire Contre Racine et Boileau (1808) trug tpärer ohne Zweifel nicht wenig dazu bei, das franzöſiſche claſſiſche Drama um ſeine Herrſchaft zu bringen. Sein bedeutendſtes Werk iſt ſein Tableau de Paris (12 Bde. Amſterdam 1782—88) worin er die Sitten des Pariſer Lebens in zum Theil friſchen und kräftigen Zügen ſchildert. Es nöthigte ihn zur Flucht nach der Schweiz, von wo er erſt bei Ausbruch der Revolution zurückkehrte. Er redigirte nun die Annales patriotiques und La chronique du mois. Als Mitglied des Convents ſtimmte er gegen den Tod Ludwigs XVI. Im Rath der 500 zählte er zur republikaniſchen Partei. Er war ein Schriftſteller von Geiſt, Enthuſiasmus und Feuer, aber zu oberflächlich und zu ſehr von Widerſprüchen bewegt, die ihm zum Bizarren und Geſchmackloſen verleiteten. Man hat ihn wegen ſeiner Neigung zum Paradoxen wohl auch den Affen Rouſſeau's genannt.

Michel Jean Sédaine, geboren zu Paris 4. Juli 1719, geſtorben ebendaſelbſt 17. Mai 1797, gehört auf dieſem Gebiete zu den liebenswürdigſten und friſcheſten Erſcheinungen der Zeit. Er hat nur wenige Dramen geſchrieben, von denen Le philosophe sans le savoir (1765) und La gageure imprévue (1768) beſonders beliebt waren. Das erſte wird zu den beſten Luſtſpielen der franzöſiſchen Bühne gerechnet. George Sande gab in Le mariage de Victorine (1851) dazu eine Fortſetzung. Man kennt auch noch ein fünfactiges Drama, Paris sauvé, von ihm. Sédaine war von ärmlicher Herkunft, hatte nur eine mangelhafte Erziehung genoſſen, und mußte, um ſeine Familie zu erhalten, nach ſeines Vaters, eines Architekten, Tode zum Maurerhandwerk greifen. Der Architekt Buron, bei welchem er arbeitete und der ſein Talent erkannte, hob ihn allmählich empor. Sédaine hatte ſpäter die Genugthuung, den Enkel desſelben, den berühmten Bildhauer David, erziehen zu können. Seine Opern, an denen man die ſchöne Natürlichkeit rühmt, machten ihn zu einem der beliebteſten Schriftſteller von Paris. Philidor, Monſigny, Gretry haben ihm zu nicht

geringem Theil ihre Triumphe zu danken. Beſonders wurde an ihm die Originalität noch geſchätzt; daher Voltaire, als er vorgeſtellt dieſem wurde, zu ihm geſagt haben ſoll: „Ah, Monsieur Sédaine! c'est vous qui ne volez rien à personne?“ „„Je n'en suis pas plus riche““, habe der philosophe sans le savoir dem, der es von ſich wußte, erwidert. Sédaine's Werke erſchienen Paris 1760 und 1776 4 Bde., eine Auswahl Paris 1813. David und die Fürſtin Salm haben Lobreden auf denſelben geſchrieben.

Pierre Jean Baptiſte Choudard Desforges, 1746 zu Paris geboren und ebendaſelbſt 1806 geſtorben, ſtudirte Arzneiwiſſenſchaft, verſuchte ſich dann als Maler, friſtete längere Zeit ſein Leben mit Copiren von Noten, wurde Polizeioffiziant und beſchloß ſeine wechſelvolle Laufbahn als Schauſpieler und Bühnendichter. Als erſterer war er drei Jahre in Petersburg (1779—82.) Nach ſeiner Rückkehr von dort, verließ er die Bühne und widmete ſich nur noch der Schriftſtellerei. Sein Hauptwerk iſt das fünfactige Luſtſpiel Tom Jones à Londres (1782). Es iſt nach dem Fielding'ſchen Roman gearbeitet und wie faſt alle ſeine Luſtſpiele, von denen Les marins und Le sourd ou l'auberge noch genannt werden mögen, in Verſen geſchrieben. Es intereſſirt durch die lebendige, ſpannende Führung der Handlung, durch packende Situationen und den leichtflüſſigen Dialog.

Eine der bedeutendſten Erſcheinungen auf dem Gebiete des franzöſiſchen Drama's im 18. Jahrhunderte und eine der intereſſanteſten und eigenthümlichſten auf dem des geiſtigen Lebens dieſer Zeit überhaupt, iſt Beaumarchais. So viele Vergleichungspunkte ſein Charakter und ſein Leben mit denen Voltaire's auch darbietet, ſo groß iſt doch andrerſeits wieder die Verſchiedenheit beider, was ſich zum großen Theil aus der Stärke der Eigenthümlichkeit eines jeden von ihnen, zum Theil aber auch daraus erklärt, daß ſie, obſchon Kinder und Producte desſelben Jahrhunderts, doch faſt durch ein Menſchenalter von einander getrennt ſind. Beiden war jene leichtbewegliche Vielſeitigkeit des Geiſtes gemein, welche ſie der Frivolität und den Mißbräuchen der Zeit, die ſie mit ſo ſcharfen Waffen bekämpften, doch wieder ſo zugänglich machte. Aber Voltaire, zum Gelehrten erzogen, beſaß bei einer umfaſſenderen und zum Theil auch anders gerichteten geiſtigen Begabung zugleich eine tiefere Bildung und war bei einer ungleich größeren Frivolität doch eine tiefere Natur, als Beaumarchais, der urſprünglich

nur für den Stand und Beruf seines Vaters erzogen worden war. Beide waren ihr ganzes Leben bemüht, sich eine unabhängige einflußreiche, glänzende Stellung zu schaffen, bei Voltaire traten diese Anstrengungen aber gegen die idealeren Bestrebungen seines Geistes zurück. Er fühlte sich vor Allem zum Vertreter und Vorkämpfer des literarischen und geistigen Lebens seiner Zeit berufen und erkannte in dem Kampf für die Freiheit und Unabhängigkeit dieses letzteren gegen den Mißbrauch der Gewalt und Autorität seine vornehmste Aufgabe, die zu erfüllen, ihm innerstes Bedürfniß war. Beaumarchais war dagegen vor Allem ein kühner, großartig angelegter, unternehmungslustiger Geschäftsmann, welcher die übrigen Talente seines reichen Geistes mehr nur zum Schmuck seines Lebens, zur Befriedigung gelegentlicher künstlerischer und poetischer Anwandlungen oder als Waffe gegen die wider ihn gerichteten Angriffe verwendete.

Wie Voltaire führte auch er, und fast noch energischer, als dieser, einen unbarmherzigen und vernichtenden Krieg gegen seine Widersacher, und gegen gewisse Mißbräuche und Uebelstände der Zeit, letzteres aber nur, wenn er von ihnen vorher selber betroffen war, während Voltaire sich auch zum Anwalt anderer Unterdrückten, zum Kämpen gegen das Unrecht überhaupt machte.

Pierre Augustin Carron,*) am 24. Jan. 1732 zu Paris geboren, entstammte einer alten protestantischen Familie. Obschon sein aus Lay (Provinz Brie) gebürtiger Vater bei seiner Uebersiedelung nach Paris (1721) dem calvinistischen Glauben entsagt hatte und zum Katholicismus übergetreten war, so scheint sich doch etwas vom dem Geiste des ersteren in seiner Familie erhalten zu haben und auf seine Kinder, insbesondere auf Augustin, übergegangen zu sein. André Charles Carron, der Vater, war Uhrmacher, ein Handwerk, welches schon lange in der Familie gewesen war und für welches auch Augustin, der einzige Sohn von sechs Kindern, wieder bestimmt wurde. Er hatte nur kurze Zeit die Schule von Alfort besucht, als er bereits in das Geschäft des Vaters eintreten mußte, aber gerade genug gelernt, um, wie aus einer an seine in Spanien lebende Schwester

*) Loménie, Beaumarchais et son Temps, Paris 1856. 2 Bde. — d'Heylli und de Marescot, Oeuvres complètes und Théâtre complet de Beaumarchais. Paris 1869. 4 Bde. — St. Beuve, Causeries du lundi 6 v. — Hettner, a. a. O. II. — St. Beuve, Mémoires de Beaumarchais. Paris 1857.

gerichteten poetiſchen Epiſtel hervorgeht, ſich als ein ebenſo frühreifes Bürſchchen, wie ſpäter ſein Page Cherubim, ſelber zu zeigen. Die Folge war, daß ihn der Vater, der ihn ſehr liebte, zum Schein aus dem Hauſe wies, und nicht eher wieder bei ſich aufnahm, als bis er ſich ſchriftlich verbindlich gemacht, ſich fortan einem ziemlich ſtrengen Hausreglement aufs Unweigerlichſte zu unterwerfen. Die Liebe und Achtung für ſeinen Vater und die Energie ſeines Willens waren ſo groß, daß ſie den leichtfertigen Hang ſeiner Natur überwanden. Ohne, wie es ſcheint, weiteren Grund zur Klage zu geben, widmete er ſich nun mit Beharrlichkeit dem ihm aufgedrängten Berufe, und gab auch hierin Beweiſe ſeiner ſeltenen Intelligenz, da er mit einigen in jener Zeit Aufſehen erregenden Erfindungen in demſelben hervortrat. Er hatte dieſelben aber unvorſichtigerweiſe einem andern Uhrmacher mitgetheilt, der, dieſes Vertrauen mißbrauchend, dieſe Verbeſſerungen für ſeine eigenen Erfindungen ausgab. Dies rief ihn zum erſten Mal und gleich mit großem Erfolg in die publiciſtiſche Arena, in die er ſo oft noch zum Kampfe herabſtieg, aus der er ſo oft noch als Sieger hervorgehen ſollte. Der hieraus entſpringende Rechtsſtreit, der zu ſeinen Gunſten entſchieden wurde, hatte ihn zu einer Art öffentlicher Perſönlichkeit gemacht, und ſogar die Aufmerkſamkeit des Hofes auf ihn gezogen. Der König ließ ſich ſeine Erfindung perſönlich von ihm erklären und nachdem er ihn mit Beſtellungen darauf beehrt, gehörte es zum guten Ton, dieſem Beiſpiel zu folgen. Zu dieſem geſchäftlichen Siege ſollte ſich aber noch ein anderer geſellen, den er durch ſeine anziehende, jugendliche Erſcheinung über das Herz der ſchönen Frau eines alten, hinfälligen Hofbeamten, des königlichen controleur clerc d'office Mr. Francquet, gewann. Dieſes Verhältniß, dem Beaumarchais keinen Widerſtand entgegenſetzte, ſollte verhängnißvoll für ſeine ganze Zukunft werden, da es den Anfang einer Kette bildet, an die ſich Glied für Glied die weiteren Begebenheiten ſeines abenteuerlichen, wechſelvollen Lebens anſchloſſen. Mr. Francquet trat ihm nach einigen Monaten ſeine Stelle gegen eine lebenslängliche Rente ab, die er jedoch nicht lange genießen ſollte, da er nur kurze Zeit ſpäter verſchied. Beaumarchais trat, ſoweit dies noch nöthig war, in deſſen ehelichen Rechte nun ein, indem er am 22. November 1756 ſich Madame Francquet vermählte, und nach einer kleinen Beſitzung derſelben den Namen eines Sieur de Beaumarchais annahm. Erſt im Jahre 1761, nach

dem schon 1757 erfolgten Tod seiner ersten Frau, erlangte er aber durch die käufliche Erwerbung des Amts eines königlichen Secretärs den mit demselben verbundenen Adel, was seinen Vater zur Aufgabe des Uhrmacherhandwerks zwang. Doch nicht nur durch seine mechanische Geschicklichkeit, nicht durch das Anziehende seiner liebenswürdigen Persönlichkeit allein sollte Beaumarchais bei Hofe sein Glück machen. Mehr noch trug sein, schon von früher Jugend gepflegtes und entwickeltes Talent zur Musik hierzu bei. Besonders war es sein vorzügliches Harfenspiel, welches das Interesse des Königs und seiner Töchter erregte. Er wurde der Lehrer der letzteren. Die Gunst, in welche er hierdurch bei diesen Damen trat, rief aber Neid und mancherlei Intriguen hervor, bei deren Bekämpfung er ebenso seine geistige Ueberlegenheit, wie seine ritterlichen Eigenschaften zu zeigen Gelegenheit fand. Sie hatte aber auch die Verbindung mit dem großen Geschäftsmanne Paris Du Verney zur Folge, welche, so vielversprechend sie anfangs war, später noch so verhängnißvoll für ihn wurde. Du Verney, welcher die Aufmerksamkeit des Königs bisher vergeblich auf eine von ihm gegründete Militärschule zu ziehen bemüht gewesen war, bediente sich jetzt und mit raschem Erfolg jenes Einflusses Beaumarchais'. Die Dankbarkeit des Finanziers riß diesen nun mit in die Vogue der Speculation, die er sofort im großen Stile erfaßte und hierdurch unter andrem auch die Mittel zu jenem Ankauf des königlichen Secretariats erwarb.

Beaumarchais war schon ein wohlhabender angesehener Mann geworden, als das Zerwürfniß Clavijo's mit seiner Schwester Louise in Madrid zum Ausbruche kam. Die Liebe zu seiner Familie, die eine der schönsten Seiten in seinem Leben bildet, trieb ihn sofort zur Wiederherstellung der beleidigten Ehre der Schwester an. Die Sache verlief anfangs in der von Goethe geschilderten Weise, nur daß sie in Wirklichkeit nicht den tragischen Ausgang nahm. Beaumarchais verlangte von Clavijo nichts, als eine Ehrenerklärung, um seine Schwester an einen seiner Freunde in Frankreich verheirathen zu können. Clavijo stellte dieselbe nach längerem Zaudern aus. Louise kehrte nach Frankreich zurück, ohne daß es jedoch zu der geplanten Heirath kam. Sie ging in ein Kloster.

Bei dieser Gelegenheit zeigte sich, wie noch so oft, die Beweglichkeit des Beaumarchais'schen Geistes im glänzendsten Lichte. Denn nicht nur

als der ritterliche Vertheidiger der Ehre der Schweſter, auch als der kecke unternehmende Geſchäftsmann war er, mit den weitfliegendſten Plänen, nach Madrid gekommen, wo er daher noch lange nach Schlichtung des Clavijo'ſchen Handels verweilte und wie es bei Loménie heißt, ſich in einem Wirbel von Geſchäften, Unternehmungen, Vergnügungen, Feſten, Liebes- und anderen Abenteuern bewegte. Er war hier Figaro und Almaviva zugleich. „Je travaille, ſchreibt er an ſeinen Vater, j'écris, je confère, je répresente, je combats — voilà ma vie.“ Er iſt mit einmal der Mittelpunkt der ganzen vornehmen Geſellſchaft der Hauptſtadt, immer bereit, wie ſein Handel mit dem dortigen ruſſiſchen Geſandten beweiſt, jede geſellſchaftliche Zurückſetzung in eklatanter Weiſe zu ahnden und ſich die glänzendſte Genugthuung zu ertrotzen.

Erſt nach der Rückkehr aus Spanien wendete ſich Beaumarchais, der ſich bisher nur ganz gelegentlich poetiſch und literariſch verſucht hatte, dem Drama zu. Das Sujet ſeiner Eugénie, mit welcher er 1767 hervortrat, zeigt eine gewiſſe Aehnlichkeit mit der Hauptbegebenheit des Goldſmith'ſchen Vikar of Wakefield; die letzten Akte weiſen noch überdies auf die Novelle Le Comte de Belflor in dem Diable boiteux des Le Sage hin. Beaumarchais erſcheint darin als ein Schüler und Nachfolger Diderot's, wozu er ſich auch im Vorwort bekennt. Wenn er hier gegen das heitere Luſtſpiel bemerkt, daß dieſes entweder der Moral völlig entbehre, oder letztere wenigſtens nie tief ſein könne und ihren Zweck daher meiſtens verfehle, ſo iſt letzteres ſeiner Eugénie auch ſelbſt zum Vorwurf zu machen, da die aus ihr zu ziehende Moral eine ſehr bedenkliche iſt. Das war es denn auch, was der Herzog von Nivernois, den Beaumarchais noch vor der Aufführung um ſein Urtheil befragt hatte, hauptſächlich dagegen einwendete. „Ich geſtehe — heißt es bei ihm — daß ich alle Mühe habe, mich mit der Rolle des Verführers in Einklang zu bringen, welcher im erſten Acte ein Nichtswürdiger iſt, der nachdem er mit Ueberlegung und ohne Gewiſſen ein tugendhaftes Mädchen durch eine falſche Heirath betrogen und zur Mutter gemacht, eine Andere heirathen will, und für den man ſich ſchließlich doch, ebenſo wie er Gnade vor Eugenien findet, intereſſiren, ja, den man entſchuldigen ſoll. Es wird noch vieler Vermittlungen bedürfen, um dieſen Zweck zu erreichen.“

Beaumarchais beherzigte, wie in noch verschiedenen anderen Punkten, die Einwände des einsichtigen Herzogs. Er fügte daher jenen Zug der 9. Scene des letzten Aktes noch ein, daß Eugénie den reuigen Grafen anfangs zurückweist. Indeß entkräftet dies jene Einwände noch nicht. Die vom Dichter vorgespiegelte Möglichkeit einer so raschen Umkehr des gewohnheitsmäßigen Lasters zur Tugend dürfte auf schwache Gemüther mehr im Sinne einer Aufforderung zu jenen, als zu dieser wirken. Beaumarchais hatte die Handlung ursprünglich in Frankreich spielen lassen, obschon er Voraussetzungen wählte, welche auf englischen Sitten beruhen, in Frankreich aber nicht vorkommen konnten. Erst auf den Rath des Herzogs machte er England zum Schauplatze seiner Begebenheit. Auch jetzt sind die Voraussetzungen noch immer gewagt, die Situationen gekünstelt. Die Schwächen treten gegen den Schluß hin um so stärker hervor, als die ersten drei Akte ungleich besser und sorgfältiger gearbeitet sind. Immer aber zeigt sich darin gegen die Diderot'schen Dramen ein bedeutender Fortschritt. Die bürgerliche Schwerfälligkeit und Breite, die sentimentale Rhetorik und Dialektik des letzteren ist hier verschwunden. Es weht uns der Geist einer neuen Zeit an, welcher es kaum glaubhaft erscheinen läßt, daß der Père de famille und die Eugénie nur neun Jahr auseinander liegen und fast unter den gleichen Verhältnissen entstanden sind. Der Ton ist weltmännischer, freier, eleganter, die Sprache bündiger, belebter, dramatischer. Dabei fehlt es dem Stück nicht an bedeutenden einzelnen Zügen. Besonders bemerkenswerth aber ist, mit welchem Eifer Beaumarchais sich Diderot's Winke über das Malerische der dramatischen und schauspielerischen Action zu Nutze gemacht. Zwar ging er vielfach dabei ins Kleinliche, besonders in den pantomimischen Spielen, welche er zwischen die Akte gelegt.*) Fréron, der gefürchtete Kritiker der Année littéraire, spottete mit Recht über diese und ähnliche nichtssagende scenische Vorschriften. Er übersah aber ganz die eigentliche Bedeutung des Diderot'schen Prinzips, dessen Vorzüge später

*) So besteht z. B. das dem ersten Akte folgende Jeu d'entracte nur in Nachstehendem: Ein Diener tritt ein. Er setzt die um den Theetisch stehen gebliebenen Stühle an den ihnen zukommenden Ort und rückt den Tisch an die Wand, nachdem er das Cabaret fortgetragen. Hierauf nimmt er die auf den Fauteuils herumliegenden Pakete weg und entfernt sich, indem er nochmals gesehen, ob Alles in Ordnung ist.

in Beaumarchais' Barbier von Sevilla, noch mehr aber in dessen Figaro's Hochzeit so glänzend und wirkungsvoll hervortreten sollten.

Das Publikum war in hohem Grade auf das Stück eines Mannes gespannt, welcher zwar schon so oft das öffentliche Interesse erregt hatte, als Schriftsteller bis jetzt aber völlig unbekannt war, durch allerlei künstliche Mittel jedoch eine gewisse Spannung auf sein Werk zu erzeugen verstanden hatte. Die Aufnahme der ersten, am 29. Januar 1767 stattfindenden Vorstellung war eine getheilte. Die beiden letzten Akte schädigten die Wirkung der ersten. Die Kritik sprach sich meist ungünstig darüber aus.*) Indessen gewann sich das Stück durch die Wiederholungen in immer rückhaltloserer Weise den Beifall des Publikums.

Dem Berichte Fréron's ist in diesem Punkte ganz zu vertrauen. „Eugénie — heißt es bei ihm — welche am 29. Januar zum ersten Mal dargestellt wurde, fand eine ziemlich ablehnende Aufnahme, so daß der Erfolg einer Niederlage fast gleich kam. Das Stück hat sich aber seitdem durch Kürzungen und Besserungen in glänzender Weise gehoben. Es hat das Publikum lange beschäftigt und dieser Erfolg gereicht unseren Schauspielern zu großer Ehre." Dieses nicht gerade wohlwollende Urtheil hebt sich noch vortheilhaft von demjenigen Grimm's ab, bei welchem es heißt: „Es wäre ohne Zweifel besser gewesen, gute Uhren zu machen, als eine Stelle bei Hofe zu kaufen, den Eisenfresser zu spielen (was sich wohl auf Beaumarchais' Duell mit dem Chevalier des C., und seine Stellung als Lieutenant général des Chasses bezog, die er inzwischen erworben hatte), und schlechte Stücke zu schreiben." Das schlechte Stück, in welchem Grimm nur einen einzigen guten Zug, der aber wirklich ein guter ist, zu finden gewußt, nämlich den Ausruf Eugénie's beim Anblick Clarendon's im letzten Akte: „J'ai cru le voir!" hat sich gleichwohl bis heute auf der französischen Bühne erhalten.

Wenn Loménie sagt, daß bereits durch dieses Stück der Geist einer gewissen Opposition gegen die gesellschaftlichen Vorrechte und deren brutale Ausbeutung gehe, so tritt doch diese Opposition lange nicht so offen und entschieden, wie aus manchem früheren Stücke hervor.

*) D'Heyllie und De Marescot haben in dem oben angeführten Werke einen Theil der Urtheile über die einzelnen Stücke zusammengestellt.

Noch weniger läßt sich eine solche Tendenz von seinem zweiten, am 13. Januar 1770 zu erster Aufführung gelangten Stücke, Les deux amis, behaupten, welches vom Dichter ebenso wie das vorige als Drama bezeichnet worden ist. Es leidet zu sehr an der Spitzfindigkeit des darin zur Darstellung gebrachten Ehrbegriffs und an dem Erkünstelten der aus ihm entwickelten Empfindungen — auch wird hier und da die Schwäche der Motive zu fühlbar, als daß es sich eine andauernde Theilnahme hätte gewinnen können. Erlitt es auch nicht gerade eine Niederlage, so war doch die Aufnahme Seitens der Kritik eine ablehnende, Seitens des Publikums eine kühle, so daß mit der 11. Vorstellung die Wiederholungen desselben geschlossen wurden. Ein im Jahre 1783 gemachter Versuch der Wiederaufnahme blieb gleichfalls ohne Erfolg.

Obschon das in diesem Drama aufgeworfene Problem keineswegs glücklich behandelt ist, so war es doch an sich von einem ganz neuen Interesse, was, wie ich glaube, nicht genug anerkannt worden ist. Beaumarchais wollte darin den Widerspruch, in welchen das natürliche Gefühl eines edelmüthigen Herzens mit dem Wortlaut des Gesetzes und den davon abgeleiteten conventionellen Begriffen der bürgerlichen Ehre gerathen kann, in ergreifender Weise zur Darstellung bringen. Auch in Bezug auf die technische Behandlung der Sprache und einzelner Scenen hätte das Stück zu seiner Zeit nicht so geringschätzig beurtheilt werden sollen. So sagte Fréron z. B. „Wenn Herr von Beaumarchais nicht das enge und platte Genre verläßt, für welches er sich entschieden zu haben scheint, rathe ich ihm nicht, nach den Ehren der Bühne weiter zu trachten." Die originelle Schönheit des Verhältnisses zwischen Pauline und dem jüngeren Melac, in welchem vielleicht eigene Erlebnisse nachklingen mochten, ist dagegen schon immer gewürdigt worden (z. B. von Bachaumont, Mémoires secrets).

Kurze Zeit nach Erscheinen der Deux amis, am 17. Juli 1770, starb Paris Duverney. Beaumarchais, der ununterbrochen mit ihm in Geschäftsverbindung gestanden, hatte sein Conto bei ihm am 1. April d. J. soweit beglichen, daß ihm noch ein Guthaben von 15000 fr. bei demselben verblieb, worüber er einen von ihm unterschriebenen Schein besaß. Der Graf von La Blache, Duverney's Erbe, erklärte jedoch diese Unterschrift für gefälscht, wogegen er selbst den Anspruch auf eine Forderung von 139000 fr. erhob. Es kam zum Proceß

und die von Loménie über dieſen Gegenſtand mitgetheilte Correſpondenz zwiſchen Duverney und Beaumarchais, welche damals den Gerichten vorlag, läßt keinen Zweifel darüber, daß Beaumarchais völlig im Rechte war. Auch ward dies in erſter Inſtanz anerkannt. Allein La Blache wendete ſich nun an's Parlament, von welchem Beaumarchais verurtheilt wurde, obſchon er ſich den Berichterſtatter Goëzmann gewonnen zu haben glaubte. Die Beeinfluſſung dieſes letzteren war aber nicht von Beaumarchais ausgegangen, vielmehr hatte ſich die Gattin Goëzmann's durch den Buchhändler Lejay erboten, für ein Geſchenk von 200 Louisd'or und eine Vergütung von 15 Louisd'or an den Secretär ihres Mannes, dieſen zu ſeinen Gunſten zu ſtimmen, im Weigerungsfalle aber das ihr dafür gezahlte Geld wieder zurückzuzahlen. Madame Goëzmann zahlte jedoch nur die 200 Louisd'or zurück; was Beaumarchais nun zum Ausgangspunkte eines ganz neuen Prozeſſes machte, bei dem es ſich natürlich nicht um die von jener Dame widerrechtlich zurückgehaltenen 15 Louisd'or ſondern darum handelte, die Beſtechlichkeit des Parlaments und die Hinfälligkeit des gegen ihn erlaſſenen Urtheilsſpruchs darzuthun. Denn gewiß hatte Beaumarchais Grund zu der Annahme, daß ſein Proceß nur deshalb verloren ging, weil der Graf von La Blache an Goëzmann noch eine größere Summe, als er, gezahlt hatte.

Goëzmann war in eine verzweifelte Lage gekommen, er leugnete die Beſtechung ſeiner Gattin geradezu ab und reichte dann ſeinerſeits eine Klage auf Verläumdung gegen Beaumarchais ein. Es war vorauszuſehen, daß das Parlament alles aufbieten würde, ſich durch die Verurtheilung eines ſeiner bedeutendſten Mitglieder nicht ſelbſt mit zu comprimittiren. Allein die Streitſchriften, welche Beaumarchais jetzt gegen Goëzmann und das Parlament, ſowie gegen deren Vertheidiger ſchleuderte und in denen er ſie mit allem Aufwand ſeines reichen Geiſtes, ſeines vielſeitigen Talentes und mit der Begeiſterung für das beleidigte Rechtsgefühl dem Spott, dem Gelächter, der Verachtung ſeiner Landsleute preisgab, gewann dem von der öffentlichen Meinung bereits ganz Fallengelaſſenen dieſe in einem ſolchen Grade wieder zurück, daß ſich einer der flammendſten Sätze ſeiner vierten und letzten Streitſchrift in dieſer Sache bewahrheiten ſollte, der Satz: „Die Nation ſitzt zwar nicht auf den Bänken derer, die Recht ſprechen, aber ihr majeſtätiſches Auge wacht über ihren Verſammlungen. Wenn

ſie auch nie der Richter der Parteien iſt, ſo iſt ſie doch jederzeit der Richter der Richter."

Madame Goëzmann wurde zur Zurückerſtattung der 15 Louisd'or und zur Blame verurtheilt, aber auch Beaumarchais ward wegen Beſtechung für infam und hierdurch aller ſeiner bürgerlichen Rechte für verluſtig erklärt, was indeß keineswegs hinderte, daß am folgenden Tage faſt das ganze vornehme Paris, der Prinz Conti und der Herzog von Chartres an ſeiner Spitze, bei ihm vorfuhr und das Volk ihn als Märtyrer feierte. Das Parlament hatte mit dieſer Verurtheilung ſich ſelber den Todesſtoß gegeben. Seine Mitglieder ſanken zu ſolcher Verachtung herab, das ſie ſich kaum öffentlich zeigen konnten, und wenn es auch unter Ludwig XV. das Leben noch kümmerlich friſtete, ſo war ſeine Auflöſung doch eine der erſten Regierungshandlungen ſeines Nachfolgers.

Dieſer Erfolg erklärt ſich freilich zum großen Theil aus der Mißliebigkeit dieſer Körperſchaft ſelbſt, welche im Jahre 1771 vom Kanzler Maupeou zur Stärkung der königlichen Macht nach vorausgegangener Auflöſung der alten oppoſitionellen Parlamente interimiſtiſch an deren Stelle geſetzt worden war. Denn mit ſo viel Uebelſtänden die letzteren auch immer behaftet waren, ſo ſah doch in ihnen das Volk noch eine Art von Schutz gegen die Uebergriffe des Hofs und der Geiſtlichkeit, wofür die wenigen Verbeſſerungen, mit denen man die neuen gefügigeren Parlamente ausgeſtattet hatte, um ſie der Nation annehmbarer zu machen, keinen Erſatz boten. Die nur eben etwas zum Schweigen gebrachte Mißſtimmung flammte daher unter dem Einfluſſe der Beaumarchais'ſchen Vertheidigungsſchriften aufs Neue empor und es darf wohl geſagt werden, daß der Sturz des Parlaments Maupeou eine Niederlage des Königthums und der Anfang der gegen die königliche Autorität gerichteten Bewegungen war, aus denen die Revolution endlich hervorwuchs.

Merkwürdigerweiſe zog Ludwig XV., ſowie ſpäter ſein Nachfolger, denſelben Mann, welcher ohne es zu wollen, dem Königthum dieſen Schlag verſetzt hatte, und ihm auch noch andere Niederlagen beibringen ſollte, um eben der Eigenſchaften willen, die er dabei entfaltet hatte, faſt unmittelbar darauf in ſeinen perſönlichen Dienſt.

Wie hoch Beaumarchais ſich auch von der öffentlichen Meinung getragen ſah, war ſeine Lage durch die doppelte Verurtheilung, die er

erfahren, doch eine verzweifelte. Seines Vermögens, seiner Ehren und bürgerlichen Rechte, ja aller Errungenschaften langjähriger Arbeit verlustig, sollte er nun mit dem Haß gegen seine Feinde, mit der brennenden Ehrbegier, dem Streben nach Macht und großer umfassender Wirksamkeit im Herzen den Kampf mit der Welt und dem Leben aufs Neue beginnen. Er war der Mann nicht, sich die Ziele dabei niedriger, als früher zu stecken, aber aller Hilfsmittel beraubt, die mit einiger Wahrscheinlichkeit dazu hinführen konnten, glaubte er, nicht allzu wählerisch bei denjenigen sein zu dürfen, die sich ihm darboten, zumal er auf seine Thätigkeit als dramatischer Dichter zu rechnen nicht in der Lage war, da er bisher keinen Ertrag davon bezogen hatte und mit seinem neuesten Erzeugnisse, dem Barbier de Seville, welcher mitten in den Wirren seines mit dem Grafen von La Blache geführten Prozesses entstanden war, nach allen Seiten auf Widerstand stieß.

So trat denn Beaumarchais für einige Zeit als geheimer Agent in den persönlichen Angelegenheiten Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. unmittelbar in deren Dienste. Es handelte sich dabei um Unterdrückung gewisser gegen Madame du Barry, sowie später gegen Maria Antoinette gerichteten und noch im Entstehen begriffenen Schmähschriften. Was den Ministern Ludwigs XV. nicht gelungen war, hoffte nun dieser von der Geschäftsgewandtheit und Energie des in seinen Augen doch wohl nur für einen gefährlichen Abenteurer geltenden Mannes zu erreichen, und irrte sich hierin nicht. Beaumarchais gab sich diesen Geschäften mit einer Geschmeidigkeit und Umsicht, mit einer Zähigkeit und Opfermüthigkeit hin und führte, besonders das zweite, unter den wunderlichsten Abenteuern und Gefahren in so selbstloser und ehrenhafter Weise durch, daß er sich, wenn auch nicht das Vertrauen Ludwigs XVI., so doch das seiner Minister erwarb. Allerdings hatte Beaumarchais hierbei unausgesetzt das Ziel im Auge, sich nicht nur seine verlorenen Rechte und Besitztitel zurückzuerwerben, sondern sich eine Stellung und einen Einfluß zu schaffen, der ihn noch weit über die früheren hob und seinem unternehmungseifrigen Geiste volles Genüge bot. Der Ausbruch des nordamerikanischen Freiheitskrieges, an den er sofort die großartigsten Pläne knüpfte, gab hierzu willkommene Gelegenheit. War es doch Beaumarchais, welcher der Regierung Ludwigs XVI. zuerst den Gedanken einer heimlichen Unterstützung der aufständischen

Amerikaner einflößte, worin er ein Mittel erkannte, Frankreich von der durch den Pariser Frieden (1763) auferlegten Schmach zu befreien. Obwohl Ludwig XVI. diesem Gedanken sich anfangs verschloß, so gewann er durch die unabläſſig von Beaumarchais gemachten Vorſtellungen doch ſehr bald Einfluß auf die Politik ſeiner Regierung, deren geheimer Rath, im wirklichen Sinne des Wortes, jetzt Beaumarchais wurde, ſo daß man zuletzt, wenn auch nicht direkt, ſo doch indirekt darauf einging, indem man ſich bereit erklärte, eine von ihm zum Zwecke der geheimen Unterſtützung der kriegführenden Amerikaner zu gründende Compagnie, deren Mitglieder ſich in dem einzigen Beaumarchais concentrirten, in jeder Weiſe zu unterſtützen — eine Unternehmung, welche unſtreitig ſehr viel zu den Erfolgen der amerikaniſchen Waffen beigetragen, aber trotz der Kühnheit und der begeiſterten Opfermüthigkeit, die Beaumarchais dabei entwickelte, von der Regierung der Vereinigten Staaten mit einem in der Geſchichte vielleicht einzig daſtehenden kleinlichen, krämerhaften Undank vergolten worden iſt.

Es war dieſer gegen Ende 1774 ſich vollziehende Umſchwung in der Lage und Stellung Beaumarchais, mit welchem wahrſcheinlich die am 12. November dieſes Jahres erfolgte Aufhebung des Maupeou'ſchen Parlaments, jedenfalls aber die am 6. September 1776 erfolgende Aufhebung des von ihm gegen Beaumarchais ausgeſprochenen Urtheils zuſammenhing, durch welche dieſer in alle ſeine früheren Rechte eingeſetzt wurde. Auch beſeitigte er endlich die Hinderniſſe, welche der Aufführung des Barbier de Seville im Wege geſtanden hatten, der nun am 23. Februar 1775 im Théâtre des Tuileries, in welchem die Comédiens français damals ſpielten, zur Aufführung kam.

Man hat dieſes Stück faſt allgemein als das geiſtreichſte, luſtigſte und pikanteſte Luſtſpiel des ganzen 18. Jahrhunderts bezeichnet. Was aber mochte Beaumarchais, welcher der heiteren Komödie vor Kurzem noch allen moraliſchen Werth abgeſprochen hatte, wohl jetzt ſo völlig in dieſe ſeinen erſten dramatiſchen Verſuchen abgewendete Richtung gedrängt haben? Sollte es jener Ausſpruch Fréron's geweſen ſein, welcher ihn auf dem Wege des ſentimentalen bürgerlichen Drama's mit ſo viel Zuverſicht jeden Erfolg abſprechen zu ſollen glaubte? Wahrſcheinlicher erklärt es ſich aber doch wohl ſchon daraus, daß Beaumarchais ſeinen Barbier de Seville urſprünglich als Oper geſchrieben hatte.

In dieſer Form war er bereits im Jahre 1772 entſtanden, vom italieniſchen Theater, für welches er ihn componirt, aber zurückgewieſen worden. Er arbeitete ihn nun zu einem vieraktigen Luſtſpiele um, welches am 3. Jan. 1773 von den Schauſpielern der Comédie française auch mit Acclamation angenommen wurden. Die Prozeſſe La Blache und Goëzmann verzögerten aber die Aufführung und als ſie nun endlich für den 12. Februar 1774 angeſetzt war, wurde ſie plötzlich auf Grund der gegen ihren Inhalt erhobenen Anklagen polizeilich unterſagt, weil man darin eine Menge auf das Parlament gerichteter Angriffe fürchtete. Beaumarchais, welcher urſprünglich nichts weiter als eine luſtige Komödie zu ſchreiben beabſichtigt hatte, fügte erſt jetzt verſchiedene Anſpielungen auf die Rechtszuſtände der Zeit, ſeinen Proceß und ſeine Gegner u. ſ. w. noch in ſie ein. Der größere Umfang, welchen ſeine Comédie hierdurch erhielt, veranlaßte ihn aber auch, die Handlung ſtatt auf vier, auf fünf Akte zu vertheilen, wodurch die Compoſition etwas aus ihren natürlichen Proportionen kam. Doch glaube ich kaum, daß Letzteres zum Mißerfolge des erſten Abends weſentlich beitrug, wohl aber dürfte eine gewiſſe Enttäuſchung darauf eingewirkt haben, weil die darin verſtreuten ſatiriſchen Anſpielungen weit unter der hochgeſpannten Erwartung befunden wurden. Der Hauptgrund aber lag in der an dieſem Abend mit großem Erfolg thätig geweſenen Kabale. Auch ohne die Kürzungen und die Rückführung auf die frühere Eintheilung in vier Akte würde der Erfolg am zweiten Abend ein beſſerer geweſen ſein; er ward nun ein ganz außerordentlicher und die Beliebtheit des Stücks eine dauernde.*)

Die Fabel desſelben und die meiſten der darin vorgeführten Charaktere waren zwar nicht gerade neu. Nur die Figur des Figaro machte davon eine Ausnahme. Die Erfindung und Geſtaltungskraft des Dichters zeigte ſich hauptſächlich in der Eigenthümlichkeit und Friſche der Behandlung des alten Stoffs und der alten traditionellen ſchematiſchen Theaterfiguren, die hierdurch ein neues Leben gewonnen hatten, ja überhaupt erſt lebendig geworden zu ſein ſchienen und eine geradezu ſenſationelle Wirkung und Anziehungskraft ausübten. Die ſpani-

*) Die Darſtellung war ebenfalls eine vorzügliche. Préville ſpielte den Figaro, Bellecourt den Almaviva, Deſeſſarts den Bartholo, Auger den Baſilio, Mlle Doligny die Roſine. Bei d'Heylli und de Marescot findet man auch die hauptſächlichſten ſpäteren Beſetzungen.

ſchen Beurtheiler haben zwar viel an den Sitten auszuſetzen gehabt, die ſie durchaus nicht als ſpaniſche anerkannten. Auch hat das Stück in Spanien nie recht gefallen. In Frankreich hat dagegen das fremdartige, ſüdliche Colorit und Coſtüm gewiß nicht wenig zu dem Reiz dieſer Dichtung mit beigetragen.

Beſonders die ſpäteren Beurtheiler haben in dieſem Luſtſpiel ſchon einen ſtarken revolutionären Zug und eine tendenziöſe Gegenüberſtellung des aufſtrebenden dritten Standes und der beiden anderen, bevorrechteten, Stände erkennen wollen. Ich kann dieſer Anſicht nicht beipflichten. Was das Verhältniß Figaro's zu den übrigen Figuren des Stückes betrifft, ſo iſt das ihm verliehene übermüthige Selbſtgefühl, ſo iſt ſeine geiſtige Ueberlegenheit eine ganz individuelle. Sie hat mit dem Gegenſatze der Stände nichts oder doch nur ſehr wenig zu thun, da er ſeinen Hauptangriff ja nicht auf den Grafen, in deſſen Dienſte er tritt, ſondern auf den gleichfalls dem dritten Stande angehörigen Muſiklehrer Baſilio und den ärztlichen Charlatan Bartholo richtet. Figaro iſt ſo wenig eine revolutionäre Natur als Beaumarchais ſelbſt, wenn ſie ſich auch gelegentlich beide über beſtehende Mißbräuche luſtig machen, ſie geißeln oder bekämpfen. Wohl aber iſt von der Natur des Dichters ſelbſt manches auf deſſen Figaro mit übergegangen; ſein lebhaftes Selbſtgefühl, welches ihn antrieb ſeine geiſtige Ueberlegenheit ohne Rückſicht auf Stand und Rang gegen beide überall geltend zu machen, welches gegen jede geſellſchaftliche Zurückſetzung, jede Verletzung der Ehre oder des Rechts reagirte und mit leidenſchaftlicher Rückſichtsloſigkeit, mit unermüdlicher Energie auf deren Wiederherſtellung drang. Je tiefer er ſeinen Figaro geſellſchaftlich herabgedrückt hat, je übermüthiger, ſpottluſtiger deſſen Naturell, je mehr deſſen Umgebung gleichfalls mit Verſtand und Schlauheit ausgeſtattet erſcheint, um ſo wirkungsvoller und bedeutender mußte ſeine geiſtige Ueberlegenheit aber hervortreten.

In dieſem letzten Umſtand, in dieſer feinen Behandlung der Gegenſätze, die der ausgebildetſten Lebensklugheit nicht ſchlechthin die Dummheit, ſondern nur den durch die Enge der Lebensanſchauung beſchränkteren Verſtand, eine nur einſeitiger gerichtete Schlauheit und Berechnung entgegenſtellt, liegt zugleich noch ein weiterer Grund des ausdauernden Erfolgs dieſer Dichtung, welche auch wiederholt auf dem Familientheater der Königin zu Trianon von den hohen Herr-

ſchaften ſelber geſpielt worden iſt. Es war jedoch gerade dieſer Erfolg, welcher ein Zerwürfniß Beaumarchais' mit der Comédie française verurſachen ſollte.

Beaumarchais hatte der letzteren ſeine beiden erſten Stücke zum Geſchenk gemacht. Er glaubte nun um ſo ſicherer darauf rechnen zu ſollen, daß man ihm diesmal das ihm geſetzlich zuſtehende Erträgniß aus eignem Antriebe anbieten werde. Gleichwohl waren 30 Vorſtellungen vorübergegangen, ohne daß die Schauſpieler dazu nur Miene gemacht. Endlich, am 30. Novbr. 1776, forderte Beaumarchais, durch dies ungentile Verfahren gereizt, aber die Abrechnung. Die Antwort ließ lange auf ſich warten, bis er, doch ganz en passant nur, gefragt wurde, ob er denn wirklich Anſpruch auf ſein Autorenrecht zu machen beabſichtige, oder den Schauſpielern ſein Stück als Geſchenk überlaſſen wolle. Er gab lachend zur Antwort: „Ob ich es gebe, ob nicht, das hat mit der Abrechnung gar nichts zu thun. Ein Geſchenk wird erſt dann zum Verdienſt, wenn der Geber den Werth desſelben vollkommen kennt.“ So ſchickte ihm denn die Comédie française im Januar 1777 nothgedrungen 4506 frcs. als den ſeinen Autorrechten entſprechenden Antheil an 32 Vorſtellungen. Beaumarchais ſchickte das Geld aber zurück, indem er auf einer ausführlichen Abrechnung beſtand. Die Comédiens ſandten nun zwar eine ſolche, welche ein Erträgniß von 5400 frcs. für ihn ergab, jedoch augenſcheinlich noch immer auf falſchen Angaben beruhte. Beaumarchais, von dieſem Betragen indignirt, machte jetzt ſeine Sache zu einer Angelegenheit der Autoren überhaupt. Er verlangte eine Sicherſtellung der Rechte dieſer letzteren, ein Ziel, welches er mit ſeiner gewöhnlichen Energie verfolgte. Auch erlangte er im Jahre 1780 eine neue geſetzliche Beſtimmung darüber, welche für die Autoren aber doch nicht ſo befriedigend ausfiel, wie ſie erwartet hatten, daher dieſe Angelegenheit in den Jahren 1791 und 1797 von ihm neu aufgenommen wurde, was endlich zu der Verordnung führte, welche noch heute das Verhältniß der Autoren zu den Theatern regelt, worauf ich ſpäter zurückkommen werde.

Marescot hat es wahrſcheinlich gemacht, daß La folle journée bereits im Jahre 1778 verfaßt, aber erſt im Jahre 1781 (jedenfalls vor 1. October) bei den Comédiens français eingereicht worden iſt, welche das Stück gegen Ende des Jahres einſtimmig annahmen. Auch ſcheint Melle Doligny, welche urſprünglich darin ſpielen ſollte, das-

ſelbe ſchon 1779 in Händen gehabt zu haben. Dieſe Verzögerung würde ſich hinreichend durch den eben berührten Streit zwiſchen Beaumarchais und den Schauſpielern erklären, der erſt 1780 zum Austrage kam. Dieſe Zahlen ſind deshalb von Wichtigkeit, weil ſie erkennen laſſen, daß der Dichter dieſes Stück gerade in der Zeit ſeines höchſten Anſehens bei Hofe und bei der Regierung geſchrieben hat, was den freien Ton zwar erklärt, den er ſich darin herausnehmen zu dürfen glaubte, nicht aber annehmen läßt, daß er damit in bewußter Weiſe irgend eine revolutionäre Tendenz verbunden habe. Hatte er doch urſprünglich ſogar die Abſicht gehabt, das Stück dem Könige und der Königin ſelber zu widmen. Gleichwohl verbreitete ſich kurz nachdem es der Cenſur zur Begutachtung vorgelegt worden war, welche mit nur einigen unbedeutenden Strichen die Erlaubniß zur Aufführung gab, das Gerücht, daß dieſes Stück die deſtructivſten Tendenzen verfolge. Schlimmer noch war, daß dieſes Urtheil vom Hofe, ja von Ludwig XVI. ſelbſt mit ausgehen ſollte. Dies läßt ſich bei dem Verhältniſſe, in dem Beaumarchais auch noch jetzt zur Regierung ſtand, nur daraus erklären, daß Ludwig XVI., obſchon er ſich der Talente und Gewandtheit des Dichters mit ſo großem Erfolge bedient hatte, doch ein geheimes Mißtrauen gegen ihn hegte, welches von den vielen Gegnern desſelben bei Hofe geſchäftig unterhalten wurde, denen es daher auch leicht fallen mußte, ein ungünſtiges Vorurtheil gegen das Stück daſelbſt zu erwecken. Gewiß wenigſtens iſt, daß man dem König davon geſprochen und dieſer es kennen zu lernen gewünſcht hatte, worauf es ihm und zwar ohne Wiſſen des Autors gebracht worden war. Madame Campan erzählt, daß ſie es ihm und der Königin vorleſen mußte. Obſchon ſich dieſe, wie man behauptet, ſehr daran amüſirt haben ſoll, lautete das Urtheil des Königs doch abfällig; ja nach dem großen Monolog des letzten Aktes erklärte er ſogar auf's Beſtimmteſte, daß dieſes Stück niemals geſpielt werden werde.*) Ohne Zweifel war dies ſehr unklug, da es genügt hätte, vom Dichter die Unterdrückung der im Ganzen doch ſpärlichen politiſchen Stellen zu for-

*) Im Anfange hatte der König nur über ſchlechten Geſchmack geklagt. Bei der Stelle über die Staatsgefängniſſe aber rief er aus: Das iſt abſcheulich! Das wird niemals geſpielt! Man müßte die Baſtille zerſtören, wenn die Darſtellung dieſes Stückes nicht als gefährliche Inconſequenz erſcheinen ſoll. Dieſer Menſch verſpottet Alles, was man bei einer Regierung zu achten hätte.

dern, worauf dieſer ſicherlich eingegangen ſein würde. Auch hatte der König, wie dies überhaupt von den meiſten Beurtheilern geſagt werden muß, ganz überſehen, daß Figaro gerade bei dem ſo anſtößigen Monologe, ſelbſt in ein komiſches Licht vom Dichter geſtellt worden iſt. Erhitzt er ſich doch hier aus Eiferſucht gegen etwas, das gar nicht ſtattfinden kann, weil es, ſchon ohne ſein Zuthun, durch die Liſt Suſanne's und der Gräfin hintertrieben worden; daher ihm ſeine ſich ſo heroiſch aufſpielende Einmiſchung auch nichts weiter einträgt, als eine tüchtige Ohrfeige vom Grafen, die er ſehr kleinlaut incognito einſteckt, und eine ganze Serie derartiger Denkzettel von Seiten Suſanne's, die dieſe ihm offenkundig überreicht. Fand es der König aber einmal angemeſſen, das Stück zu unterdrücken, ſo war es mindeſtens thöricht, die Darſtellung, nachdem ſie auf dieſe Weiſe zu einem politiſchen Ereigniß gemacht worden war, dem Andringen des Publikums nachgebend, ſchließlich doch zu erlauben, da nun nicht nur die Beziehungen, welche der Dichter wirklich hineingelegt, eine weit größere Bedeutung und Tragweite gewonnen hatten, ſondern nun auch hinter Allem eine Beziehung geſucht und gewittert werden mußte.

Beaumarchais ließ ſich durch das Verbot des Königs nicht abſchrecken. Er folgte vielmehr dem von Molière bei dem Verbot des Tartuffe gegebenen Beiſpiele. Er las das Stück in den Salons zum Beweis ſeiner Ungefährlichkeit vor. Die Vorleſungen wurden Mode, die höchſten Kreiſe machten ſich dieſe Vergünſtigung ſtreitig. Die Prinzeſſin Lamballe, die Marſchallin Richelieu, der gerade in Paris anweſende ruſſiſche Großfürſt Paul, buhlten um dieſe Auszeichnung. Man führte das Stück ſogar heimlich in Privatcirkeln auf. Selbſt im Theater der Menus plaisirs wurde die Darſtellung nur kurz vor Beginn unterdrückt. Doch hatte der König die vornehme Welt von Paris gerade hierdurch in dem Maße erbittert, daß er endlich doch ſoweit nachgeben zu müſſen glaubte, eine Aufführung auf Schloß Gennevilliers zu Ehren des Grafen Artois zu geſtatten, woran Beaumarchais ſeinerſeits wieder die Bedingung geknüpft hatte, das Stück auf's Neue cenſirt zu ſehen. Das Urtheil Desfontaines', der hiermit betraut wurde, fiel wieder auf's Günſtigſte aus. Noch immer war aber der Widerſtand Ludwigs XVI. nicht ganz gebrochen. Das Stück hatte vielmehr noch verſchiedene Cenſuren, der Kampf noch manche Stadien zu durchlaufen, bis es der unbeugſamen Energie des Dichters nach dreijährigen

Anſtrengungen endlich gelang, die Aufführung durchzuſetzen, welche am 27. April 1784 ſtattfand.

Kann man ſich wundern, daß der Andrang ein ganz ungewöhnlicher war, daß man um die Billets ſich riß, die Wachen überwältigt, die Thüren eingedrückt, die Gitter durchbrochen wurden und die Einnahme die höchſte Ziffer (5698 fr. 19 sous) erreichte, die man aus jener Zeit kennt?*)

Der Ton, welchen Beaumarchais in dieſem Stücke anſchlug, war allerdings ein außerordentlich freier, beſonders was die Behandlung der geſchlechtlichen Verhältniſſe betrifft. Doch glaube ich nicht, daß er das Maß deſſen, was die Bühne bisher ſchon geleiſtet hatte, weſentlich überſchritt. Was die Damen der vornehmſten, gebildetſten Geſellſchaft damals hierin vertrugen, läßt ſich aus dem Vorwort erkennen, mit dem Beaumarchais ſeine Vorleſungen des Stücks gewöhnlich eingeleitet hatte (bei Loménie mitgetheilt).

Ueber den Verdacht revolutionärer Tendenzen hielt ſich der Dichter wohl urſprünglich ſchon durch ſeine Stellung zur Regierung erhaben. Er glaubte ſich darum eben etwas erlauben zu dürfen. Wenn damals die Meinung wirklich eine ſo allgemein verbreitete geweſen wäre, daß es darin auf die Herabſetzung, ja auf den Sturz des Adels abgeſehen war, ſo würde dieſer letztere wohl kaum ſo andauernd und ſo enthuſiaſtiſch für ihn und ſein Werk eingetreten ſein.**) Sollte ſich dieſe Parteinahme im folgenden Jahre doch ſogar zu einer Demonſtration gegen den König ſelber noch ſteigern. Die Veranlaſſung gab eine Recenſion Suard's im Journal de Paris, in welcher dieſer das Beaumarchais'ſche Luſtſpiel für unanſtändig und obſcön erklärt hatte. Beaumarchais blieb die Antwort nicht ſchuldig. Sie war im Ganzen

---

*) Molé ſpielte den Almaviva, Mᵉˡˡᵉ Contat die Suſanne, Mᵉˡˡᵉ Sainval die Gräfin, Mᵉˡˡᵉ Olivier den Cherubim, Dazincourt den Figaro.

**) Er ſelbſt erklärt ſich darüber in der Vorrede zu ſeinem Stücke in folgender Weiſe: „Ich bin der Meinung geweſen, daß man weder wahrhaft pathetiſch, moraliſch noch komiſch auf der Bühne ſein könne, ohne ſtarke Situationen, die den geſellſchaftlichen Uebelſtänden entſpringen. — Indem ich mich meinem fröhlichen Naturell überließ, habe ich in meinem Barbier de Seville die alte franzöſiſche Heiterkeit mit dem Scherzhaften unſrer eignen Zeit zu verbinden geſucht. Weil ich aber damit ein neues Genre begründet, hat man mich heftig verfolgt. Es ſchien, als ob ich den Staat erſchüttert hätte. Er wurde vier Mal

ziemlich gemäßigt, doch wurde eine Stelle derſelben von ſeinen Gegnern in verleumderiſcher Weiſe ausgebeutet. Quand j'ai dû vaincre lions et tigres" — lautet dieſelbe — pour faire jouer une comédie, pensez-vous après son succès me réduire ainsi qu'une servante hollandaise à battre l'oreiller tous les matins sur l'insecte vil de la nuit?" Man hatte dem König nämlich beizubringen gewußt, daß unter den lions et tigres er und die Königin zu verſtehen ſei, worauf Ludwig XVI., vom Scheine getäuſcht, die ſofortige Verhaftung Beaumarchais anbefahl und ihn zu beſondrer Demüthigung nach St. Lazare, einem Correctionshauſe für junge Taugenichtſe und liederliche Dirnen, abführen ließ. Ebenſo willkührlich wie dieſe ſchmähliche Strafe, wurde auch nach 6 Tagen die Freilaſſung des Dichters wieder verfügt. Beaumarchais wollte jedoch das Gefängniß nicht eher verlaſſen, bis er eine richterliche Unterſuchung und Freiſprechung durchgeſetzt hatte. Nur mit Mühe überredete man ihn, ſich wieder zurück nach ſeiner Wohnung zu begeben, wo er ſich bis zu dem von ihm geforderten Austrag dieſer Angelegenheit als Gefangener zu bleiben erklärte. Dies gab den Anlaß zu einer Demonſtration, welche dem König zu denken geben mußte. Ueber hundert Equipagen fuhren am andern Morgen bei Beaumarchais vor, deren Inhaber ihm ihre Glückwünſche darbrachten. Hier, und nicht wie Napoleon im Rückblicke auf dieſe Verhältniſſe geſagt haben ſoll, in dem Beifalle, den man der folle journée entgegengebrachte, lag der Anfang der Revolution; hier, in dieſer Demonſtration, die nicht Beaumarchais, ſondern der König ſelbſt und deſſen Rathgeber hervorgerufen hatten, durch welche man erſteren geradezu fallen ließ und die von denſelben Leuten ausging, gegen deren Vorrechte das Beaumarchais'ſche

cenſirt, dem Parlamente denuncirt, ich aber beſtand darauf, daß das Publikum, welches ich damit zu erheitern beabſichtigte, auch Richter darüber ſein ſolle. — Hatte ich mit dem Barbier den Staat nur erſchüttert, ſo ſollte ich nun mit dieſem neuen ſchändlichen und hochverrätheriſchen Verſuche ihn völlig geſtürzt haben. Und doch that ich nichts, als aus dem lebhaften Streit zwiſchen dem Mißbrauch der Macht, der Pflichtvergeſſenheit, der Vergeudung und deſſen, was die Verſuchung Hinreißendes hat, mit dem Feuer, dem Geiſt, den Hilfsmitteln, welche der gereizte Niedere dieſen Angriffen entgegenzuſetzen vermag, ein gefälliges Intriguenſpiel zu entwickeln, in welchem der gekreuzte und erſchöpfte ehebrecheriſche Gatte genöthigt wird, an einem und demſelben Tage ſeiner Frau dreimal zu Füßen zu fallen, die ſanft und gefühlvoll (Beaumarchais hätte hinzuſetzen können, auch ſelbſt etwas ſchuldbewußt) ihm verzeiht.

Stück doch gerichtet sein sollte, während es sich in diesem in Wahrheit nur um ein Vorrecht handelt, welches der Adel damals gar nicht besaß, vielleicht überhaupt niemals besessen hatte.

Erst nach sechs Monaten zeigte sich aber der König zur vollständigen Rehabilitation Beaumarchais' bereit. Das neuerdings gegen La folle journée erlassene Verbot ward wieder aufgehoben. Alle Minister wohnten der nächsten Vorstellung bei. Beaumarchais erhielt eine Pension aus der Privatschatulle des Königs und wurde zwei Tage nach jener Vorstellung zu einer Aufführung seines Barbier de Seville, bei welcher Marie Antoinette die Rosine spielte, nach Trianon eingeladen.

Wie groß auch der Beifall war, den einzelne Stellen der folle journée, die eine Beziehung auf die Uebelstände der Gesellschaft und des Staats zuließen, erhielten, so wurde das Stück doch bald für so wenig gefährlich erachtet, daß es sogar noch bei Hofe gespielt wurde.*)

Der Erfolg desselben beruht aber keineswegs nur auf den mit seiner Erscheinung verbundenen Umständen, oder auf der politischen und socialen Tendenz, die man ihm gleichviel mit wie großem Rechte begelegt hat. Wie man über den sittlichen Werth dieser Comödie auch urtheilen mag, den Fortschritt, der sich darin in Bezug auf Composition und Behandlung der Charakteristik und Scene zeigt, sollte man nicht darüber verkennen. Es war schon allein damals eine sensationelle Wirkung hervorzubringen hinreichend, obschon das Stück übermäßig lang ist und das Sinken des Interesses in den beiden letzten Acten hierdurch um so fühlbarer wird. Diderot hatte geklagt, daß in den französischen Stücken nichts enthalten sei, was den Maler zu unmittelbarer Nachbildung reizen könnte. Die hauptsächlichsten Scenen der folle journée wurden dagegen in mannichfaltiger Weise nachgebildet. Die vorerwähnte eigene Ausgabe des Dichters enthält fünf schöne Stiche von St. Quintin und ein Ofenschirmfabri-

*) Les nôces de Figaro ou la folle journée erschien in einer Menge unberechtigter Drucke; im Jahre 1785 aber zuerst rechtmäßig in einer in Beaumarchais' eigner Druckerei zu Kehl gedruckten Ausgabe. Das Stück war so in die Mode gekommen, daß es viele Parodien hervorrief, die man bei d'Heylli et Marescot. III. LXXXIV. verzeichnet findet.

kant, Namens Petit, brachte sich durch seine Ofenschirme mit Bildern aus dem Beaumarchais'schen Lustspiele in Aufnahme.

Mitten in dem Tumulte dieses Erfolgs schrieb dieser aber seinen Tarare, mit welchem er auf dem Gebiete der Oper eine ähnliche Sensation hervorzubringen gedachte. Beaumarchais verzichtete diesmal auf die musikalische Composition, zu welcher er keinen Geringeren als Gluck ausersehen hatte, der ihm jedoch Salieri empfahl. Dieser übernahm sie denn auch, obschon Beaumarchais es sich zur Bedingung gemacht, daß die Musik der Dichtung untergeordnet erscheinen müsse. Trotz der Ungelegenheiten, welche ihm die Affaire Kormann zu dieser Zeit wieder bereitete, fand die Aufführung doch schon am 8. Juni 1787 statt. Der Andrang war kaum minder groß, als bei der ersten Aufführung von la folle journée, aber die Aufnahme kühler, man war mehr erstaunt und verwundert, als hingerissen. Gleichwohl hatte Tarare viele Wiederholungen und erhielt sich mit mehreren Pausen bis 1819 auf der Bühne.*) Das Stück ist hier nur wichtig, weil sich an ihm der Einfluß recht deutlich machen läßt, welchen die Parteien während der Revolution auf das Theater ausübten. Dem Inhalte nach könnte man Tarare das revolutionärste der Beaumarchais'schen Dramen nennen. Ein Tyrann wird gestürzt und der aus der Niedrigkeit emporgestiegene, aber durch Herrschereigenschaften ausgezeichnete Tarare an seine Stelle gesetzt. Auch hier handelte es sich aber nur um denselben, in den beiden vorausgegangenen Stücken schon behandelten Gedanken, daß die geistige Ueberlegenheit, von wie dunkler Herkunft sie sei, über der Geburt stehe und den Rang, den diese sich nicht selten unverdient angemaßt habe, wirklich verdiene. Dies spricht sich aufs deutlichste in folgenden Versen der Dichtung aus:

Mortel, qui que tu sois, prince, brahme ou soldat,
Homme, ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état,
Elle est toute à ton caractère.

Im Jahre 1790 machte Beaumarchais aus dem Tarare einen konstitutionellen König, wobei er das konstitutionelle Königthum mit einem Seitenblick auf Ludwig XVI. verherrlichte.

*) St. Beuve spricht sogar von einer Wideraufnahme 1821.

Nous avons le meilleur des rois,
Jurons de mourir sous ses lois.

Dieſe Stelle wurde im Juni d. J. von dem Cenſor Bailly bereits beanſtandet. Im Auguſt gab ſie Anlaß zu einem furchtbaren Tumult zwiſchen Ariſtokraten und Patrioten, ſo daß die Nationalgarde einſchreiten mußte. Doch erhielt ſich das Stück bis 10. Auguſt 1792. Im Jahre 1795, bei der Wiederaufnahme desſelben, wurde in Beaumarchais' Abweſenheit an die Stelle des conſtitutionellen Königs das die Freiheit bringende Geſetz gerückt. Auch 1802 wird es eine neue Metamorphoſe erlebt haben. 1819 kehrte Tarare zum abſoluten Königthum wieder zurück.

Beaumarchais hatte die Revolution ſo wenig vorausgeſehen, er glaubte ſo feſt an eine glückliche Entwicklung der Dinge, daß er im Jahre 1789 auf dem jetzt nach ihm benannten Boulevard, einen Prachtbau aufführen ließ, welcher 1663000 fr. verſchlang, als ein Wunderwerk des Geſchmacks und der Kunſt angeſtaunt wurde, ſeinen Feinden aber nur zu bald Gelegenheit bot, ihn dem Volk und den extremen Parteien verdächtig zu machen. Zu dieſer Zeit ſchrieb er auch den dritten Theil ſeiner Figaro-Trilogie: L'autre Tartuffe ou La mère coupable, welcher im folgenden Jahre beendet wurde, und in dem die Heiterkeit, die in den beiden andren Theilen geherrſcht, völlig erſtorben und die Erfindungskraft des Dichters ſchon beträchtlich geſchwächt erſcheint. Wenn es darin auch nicht an einzelnen bedeutenden und wirkungsvollen Momenten fehlt, ſo macht doch das Ganze einen allzu abſichtlichen, hier und da ſogar einen erquälten, müden Eindruck. Auch fühlt man es dieſem dritten Theile allzuſehr an, daß er durchaus nicht im Plane und in der Conception der beiden erſten Theile mit lag. Es iſt faſt keine der in ihnen ſchon thätig geweſenen Perſonen wiederzuerkennen, am wenigſten Figaro. Der Dichter griff darin auf das Rührdrama, von welchem er ausging, zurück.

Beaumarchais war durch den Streit mit Colaſſe, der ſich aus dem Prozeſſe Kormann entwickelt hatte, wieder ſehr in der öffentlichen Meinung gefallen. Er hatte wohl das Bedürfniß, ſich zu rehabilitiren, doch fehlte es ihm an dem Antriebe, ſich ſeinem Widerſacher mit dem alten kecken Uebermuthe entgegenzuwerfen. Es kam ihm daher vor Allem darauf an, ſich in einem ſo moraliſchen Lichte als möglich

zu zeigen. „Kommt — ruft er im Vorwort der mère coupable seinen Landsleuten zu — überzeugt euch, daß jeder Mensch, der nicht gleich als elender Böſewicht geboren wurde, damit aufhört, ſich zu beſſern, ſobald nur die Leidenſchaften verraucht ſind, beſonders wenn er das Glück hat, Vater zu ſein. Dies euch zu zeigen, iſt der hauptſächlichſte Zweck meines Stücks.“ Beaumarchais kannte dies Glück. Er beſaß eine Tochter, die er aufs zärtlichſte liebte, und die Rückſicht auf ſie, trieb ihn wohl auch in die lehrhafte Richtung zurück.

Im Januar 1791 beendet, wurde das Stück von den Schauſpielern des Théâtre Français ſofort angenommen. Gleichwohl verſchob ſich die Aufführung. Es war in der Zeit, da die Theater-Privilegien aufgehoben und die Theaterfreiheit proclamirt wurde. Beaumarchais benutzte dies, um aufs Neue für die Autorenrechte in den Kampf gegen die Schauſpieler zu treten. Dies führte natürlich zu einem Bruche mit dieſen, der ihn nöthigte, ſein Stück wieder zurückzuziehen. Er übertrug die Aufführung einer kleinen Truppe, welche mit ſeiner Unterſtützung ein Theater, das Théâtre du Marais, eröffnet hatte. Schwach geſpielt, hatte es auch nur einen ſchwachen Erfolg, der aber einen bedeutenden Aufſchwung nahm, als es im Jahre 1797 von den wieder verſöhnten Comédiens Français dargeſtellt wurde.

Das Verhältniß Beaumarchais' zur Revolution kann hier nur berührt werden. Es genügt darauf hinzuweiſen, daß er ſeit 1796, obſchon im Auftrage der Regierung in's Ausland gegangen, von dieſer als Emigrirter behandelt, ſein Vermögen mit Beſchlag belegt und ſeine Frau und Tochter vor Gericht gezogen wurden. Nur durch den Sturz der Terroriſten entgingen dieſe dem Tode. Beaumarchais kehrte am 5. Juli 1796 aus ſeinem Exil zu ſeiner Familie zurück, fand aber ſein Haus ruinirt, ſeinen Garten verwüſtet, ſeine Papiere eingezogen, ſein Vermögen confiscirt. Auch dieſer Glückswechſel beugte ihn nicht. Er rief die alte Kampfluſt, den alten Unternehmungsgeiſt in ihm wach. Er errang ſich durch ſeine Vertheidigungsſchrift: Mes six époques aufs Neue die Gunſt des Publikums, auch gelang es ihm nach und nach einen Theil des ihm geraubten Vermögens zurückzuerkämpfen. Er ſtarb am 9. Mai 1799.

Die Bedeutung von Beaumarchais' Luſtſpielen, der Fortſchritt, der in ihnen ſich zeigte, iſt in den Wirkungen aufs Tiefſte empfunden und zum Theil auch anerkannt worden; eine unmittelbare, ihm einiger-

maßen ebenbürtige Nachfolge hat Beides aber nicht herbeizuführen vermocht. Die zwei bedeutendſten Luſtſpieldichter des neunten Decenniums des 18. Jahrhunderts neben ihm waren Collin d'Harville und Fabre d'Eglantine.

Jean François Collin d'Harville*) wurde am 30. Mai 1755 zu Ménoiſins geboren. Nachdem er die Rechte ſtudirt, wendete er ſich den Hängen ſeines Geiſtes nachgebend, ganz der Schriftſtellerei zu. Das Luſtſpiel L'inconstant (1784) war ſein dramatiſches Erſtlingswerk. Es hatte nur einen getheilten Erfolg; ein voller ward 1788 ſeinem Optimiste zu Theil. Der Dichter zeichnete ſeinen eigenen Charakter darin. Die Güte, Milde und Liebenswürdigkeit desſelben tritt auch aus ſeinen Châteaux d'Espagne und Le vieux célibateur gewinnend hervor. Letzterer erſchien mitten in der Zeit des Terrorismus und bildete dazu einen ergreifenden Gegenſatz. Faſt all ſeinen Stücken fehlt es aber an eigentlicher Komik. Es ſind Charaktergemälde, die, ohne larmoyant zu werden, Herz und Gemüth zu befriedigen ſuchen. Sein Optimiste führte einen Bruch zwiſchen ihm und Fabre d'Eglantine herbei, der ihn in der Vorrede zu ſeinem Philinte de Molière in einer Weiſe angriff, die ihn unter den damaligen Verhältniſſen leicht aufs Schaffot bringen konnte. Ein Freund Ducis' und Andrieux', wurde er von beiden beſungen. Er ſtarb am 24. Februar 1806.

Philippe François Nazaire Fabre, geboren 28. December 1755 zu Carcaſonne, legte ſich den Namen d'Eglantine nach dem Preiſe der wilden Roſe bei, den er ſchon früh bei den jeux floraux gewann. Er wendete ſich ſpäter der Bühne zu, die er als Schauſpieler in Genf, Lyon und Brüſſel betrat. Nach ſeiner Ueberſiedlung nach Paris, 1785, widmete er ſich der Schriftſtellerei und der Politik. Sein dramatiſches Hauptwerk iſt das fünfaktige Verslustſpiel: Le Philinte de Molière ou la suite du misanthrope. Er geißelt darin den Egoismus der civiliſirten Geſellſchaft. Philinte iſt hier völlig zum Egoiſten geworden. Doch hatten auch ſeine übrigen Stücke Erfolg, beſonders L'intrigue épistolaire (1792), Le convalescent de qualité, Les précepteurs und Le presomptueux ou L' heureux imaginaire. Heute ſind ſie freilich völlig vergeſſen. Fabre verfolgte in ſeinen Stücken die von Diderot und Beaumarchais eingeſchlagene Richtung des mora-

*) Sein Théâtre, herausgegeben von L. Moland. Paris 1876.

liſirenden Rührdramas, obſchon ſeine eigne Moral die bedenklichſten Lücken zeigte. Er gehörte zu den exaltirteſten Männern der Revolution und ſtimmte für den Tod Ludwigs XVI. Obſchon ſelber ein Geldſpeculant der ſchlechteſten Sorte und der Beſtechung beſchuldigt, klagte er als Mitglied des Wohlfahrtsausſchuſſes die Wucherer im Nationalconvent an. Er gehörte zur Partei Danton's und Desmoulin's. Sie desavouirten ihn jedoch, als er in ihren Sturz mit verwickelt, mit ihnen auf demſelben Schaffot hingerichtet wurde. (5. April 1794). Seine Oeuvres melées erſchienen Paris 1802.

Wie die beiden vorgenannten Dichter ragten auch noch einige ältere, dem Luſtſpiel angehörende, in die Revolutionszeit herein; ſo Nicolas Chamfort*) (1741—94), welcher ſchon 1764 mit dem Luſtſpiel La jeune indienne debutirte und beſonders mit dem ſatiriſchen Luſtſpiel Le marchand de Smyrne großen Beifall erhielt. 1776 beſtieg er mit Mustapha et Zéangir ſogar den Kothurn. Es iſt eine nicht ganz unglückliche Nachahmung des Bajazet und der Zaire. Chamfort ſchrieb auch einen Précis de l'art dramatique ancien et moderne (Paris 1808) und mit dem Abbé de la Porte einen Dictionnaire dramatique (1776). — Auch Desfontaines Lavallier (1733 bis 1825) mit ſeinen Vaudevilles, Paraden und patriotiſchen Scenen, ſowie Carbon de Flins des Oliviers (1757—1806), wegen ſeiner ſpäteren politiſchen Gelegenheitsſtücke, mag hier genannt werden.

X.

Das Drama der Revolutions- und der Kaiſerzeit.

Urſachen der Revolution. — Politiſche Bedeutung der Theater. — Die Theaterfreiheit. — Die politiſchen Gelegenheitsſtücke und patriotiſchen Geſänge. — Kampf der Parteien in den Theatern. — Die Tragiker: Marie Joſeph Chénier; Vincent Arnault; Lemercier; Raynouard. — Die Luſtſpieldichter: Andrieux; Duval; Picard; Pigault Lebrun; Etienne. — Die kleinen Theater und ihre Spiele. — Das Melodrama: Pixérécourt; Caigniez; Ducange.

Die Revolution, von langer Hand vorbereitet, ſo daß ſchon Ludwig XV. in einzelnen Momenten den Zuſammenſturz der alten ge-

*) Ginguené gab 1795 die Werke desſelben mit einem biographiſchen Vorwort heraus. — St. Beuve, Causeries du lundi. Bd. 4.

ſellſchaftlichen Ordnungen ahnte, ſollte die ſich immer wieder aufs Neue in gefährliche Selbſttäuſchungen einwiegende Geſellſchaft, zuletzt doch, wie faſt ahnungslos, überraſchen. Sie war nicht ſowohl ein Kind der Aufklärung, als eine Folge der beſonderen Form, welche dieſe unter dem Einfluſſe der die höheren Geſellſchaftskreiſe der Hauptſtadt beherrſchenden Frivolität gewonnen, und des Mangels an einer einſichtsvollen ſtarken Regierung, die ſich derſelben zu bemächtigen und ſie in geregelte Bahnen zu lenken verſucht und verſtanden hätte. Denn jene Frivolität bewirkte einestheils, daß die Unterſuchungen, welche die neuen Philoſophen anſtellten, nicht mit der nöthigen Umſicht, Strenge und Gewiſſenhaftigkeit angeſtellt wurden und man aus den hierdurch gewonnenen, zum Theil ſehr unſicheren Erkenntniſſen in der abſtracteſten Weiſe, ohne jede Rückſicht auf die concreten Verhältniſſe des wirklichen Lebens, die weitgehendſten Folgerungen zog, ja daß man ſich endlich bei ihrer Anwendung auf das letztere nicht ſelten der ſophiſtiſcheſten Mittel bediente. Sodann war jene Frivolität noch eine der Urſachen der ſchnellen und weiten Verbreitung von Anſchauungen und Lehren, die doch gerade von denjenigen Klaſſen der Geſellſchaft vorerſt nur aufgenommen werden konnten und aufgenommen wurden, denen ſie zunächſt ſo gefährlich werden ſollten, von den Kreiſen der Vornehmen und Gebildeten, die ſie theils als ein bloßes Spiel des Geiſtes und als geſellſchaftliches Unterhaltungsmittel, theils zu wechſelſeitiger Bekämpfung ergriffen. Denn Geiſtlichkeit, Parlament und Adel lagen faſt das ganze Jahrhundert um Einfluß, Vorrechte, Herrſchaft, im Kampf miteinander, ſowie mit dem Hof, was nicht am wenigſten zur Untergrabung des Throns und jeder Autorität beigetragen hat. Auch hatte keine einzige dieſer verſchiedenen Mächte eine ſichere Stütze in der anderen, daher jede einzelne, wie wir dies ſchon an dem Parlamente geſehen, leicht zu Fall kommen mußte, wenn ſich die übrigen Klaſſen der Nation, das Bürgerthum und der gemeine Haufe gegen dieſelbe erklärten, zumal in der Armee ein genügender Schutz noch nicht lag. Was die Ausbreitung der radicalen Ideen bisher noch beſchränkt hatte, war die Bildungsloſigkeit der unteren Klaſſen. Allmählich fanden aber doch gewiſſe Schlagworte bei ihnen Eingang, die um ſo bereitwilligere Aufnahme fanden, je mehr ſie den Intereſſen und der Nothlage derſelben entſprachen, und um ſo gefährlicher zu werden drohten, je unverſtandener und urtheils-

loſer ſie ergriffen, je willkürlicher ſie auf die Verhältniſſe des Lebens angewendet wurden. Sie waren ſpäter im Munde der Demagogen eine furchtbare Waffe, mit der ſie die Leidenſchaften der von ihnen geblendeten Menge aufs Heftigſte aufzuregen und fortzureißen verſtanden.

Die Cenſur und die willkührlichen Verbote des Königs, welche, wie wir bei Beaumarchais ſahen, den davon betroffenen Stücken gelegentlich eine Wichtigkeit gaben, die ſie ohnedies nicht gehabt haben würden; die Wirkungen, welche einzelne Stellen derſelben in deſſen Folge auf die Zuſchauer ausübten, hatten nicht nur die Dichter und Schauſpieler, welche die älteren tendenziöſen Stücke, ſelbſt wenn ſie wie Guillaume Tell, bei ihrem erſten Erſcheinen keinen Erfolg gehabt, wieder hervorſuchten oder ähnliche Stücke ſchrieben, ſondern auch die Parteimänner und Demagogen, die politiſche Bedeutung erkennen laſſen, welche die Bühne gewinnen konnte. In der That wurde ſie während der Revolution, ja ſelbſt noch während des Directoriums, des Conſulats und des Kaiſerreichs in dieſem Sinne als Macht für deren Zwecke, benutzt, beſonders ſeit Aufhebung der den Bühnen bisher auferlegten Armenſteuer und der Theaterprivilegien, 1791; was die Zahl der Pariſer Theater vorübergehend auf 60 anwachſen ließ, bis Napoleon I. 1807, die damals noch vorhandenen 27 Theater auf acht wieder einſchränkte. Denn die Concurrenz, welche dieſelben ſich machten, rief nicht nur eine Zahl ganz neuer und eigenthümlicher Formen des Dramas, wie z. B. das Melodrama, in's Leben, ſondern ließ ſie auch in mannichfaltiger Weiſe um den Beifall der verſchiedenen einander bekämpfenden Parteien buhlen. In dieſer Zeit kamen die politiſchen Tendenz- und Gelegenheitsſtücke auf, von denen Le reveil d'Epiménide à Paris ou les étrennes de la liberté (1790) von Carbon de Flins eines der früheſten iſt, ſowie die patriotiſchen Geſänge, von denen damals die Theater allabendlich ertönten und worin ſich beſonders das Théâtre Favart und das der Rue Feydeau zu überbieten ſuchten.*)

Gleichwie zur Zeit, da die Stimmung noch eine überwiegend

*) Von den Gelegenheitsſtücken ſeien hier nur hervorgehoben: Le siège de Lille (1792) von Kreutzer; Le reveil du peuple (1793) von Trial d. j.; Le premier martyr de la république (1793) von Blaſius; Le triomphe de la république (1793) von Goſſec; Le mariage patriotique (1793) von Deshayes; La

royalistische war, den royalistischen Tendenzstücken schon revolutionäre zur Seite gingen, die das Königthum verhaßt und verächtlich zu machen strebten, so traten selbst in der Zeit des blutigsten Terrorismus neben den Stücken der äußersten revolutionären Zügellosigkeit auch solche von royalistischer oder doch antirevolutionärer Tendenz, wie L'ami des lois des Laya (3. Januar 1793) hervor. Daneben fehlte es aber auch nicht an Novitäten, welche, wie wir dies schon an der Mère coupable des Beaumarchais und an den in diese Zeit fallenden Lustspielen Collin d'Harville's gesehen, sich von jeder politischen Tendenz und Farbe freihielten. Zu ihnen gehört Legouvé's*) Abel (1792), ein ganz einzig dastehendes Stück, welches unter dem Einfluß der Geßner'schen Dichtung und der Tramelogedia Abele Alfieri's entstanden zu sein scheint. Auch die erfolgreiche Aufnahme, die Kotzebue's Menschenhaß und Reue fanden, und die kaum derjenigen nachstand, welche den Schiller'schen Räubern (1792) zu Theil worden war, gehört mit hierher. Diese Erscheinungen erklären sich theils aus dem Bedürfnisse, welches ein großer Theil des Publikums empfand im Theater nicht neue Aufregungen, sondern Erholung von den Erschütterungen und Schrecken des Tages zu suchen, theils aber auch dadurch, daß es von 1793 an, bei dem raschen Wechsel der herrschenden Parteien, sowohl für den Dichter, wie für den Schauspieler, ja selbst für den Zuschauer immer gefährlicher wurde, Stücke von prononcirter politischer Gesinnung zu schreiben, zu spielen, ihnen Beifall zu spenden oder sie auch nur zu sehen. So wurde Laya wegen seines Ami des lois gerichtlich verfolgt. Nach einer Vorstel-

---

rosière républicaine (1793) von Grétry; La prise de Toulon (1794) Les épreuves du republicain (1794) von Champein; Josephe Barra (1794) von Grétry; Les vrais sansculottes (1794); La réunion du 10 août (1795) von Porte; La journée du 10 Août 1792 (1795) von Kreutzer; Le souper des Jacobins (1795) von Arnac Charlemagne; Le pompe funèbre du général Hoche (1797) von Cherubini. Von den Gesängen: Veillons au salut de l'empire nach einer Melodie d'Alayrac's; die Marseillaise des Rouget de l'Isle; Le chant du départ von Marie Joseph Chénier und Méhul; L'offrande à la liberté von Gossec; Le chant de vengeance von Rouget de l'Isle.

*) Gobriel Marie Jean Legouvé, der Vater des mit Scribe öfter zusammenarbeitenden Dichter dieses Namens, am 23. Juni 1764 zu Paris geboren, am 20. October 1812 gestorben, schrieb noch zwei andere Dramen, Epicharis ou la mort de Néron (1793) und La mort de Henri IV, welche als gut gebaute, rhetorische Exercitien im Stile der classischen Richtung charakterisirt werden.

lung der Paméla des François Neufchateau, in welcher ſich die Schauſpieler reactionäre Anſpielungen erlaubt hatten, wurden dieſe gefänglich eingezogen, ihr Theater geſchloſſen, ein Theil von ihnen zum Tode verurtheilt und nur durch Zufall gerettet. 1795 erregte eine Stelle des Cajus Gracchus von Chénier, der doch 1792 einen Sturm revolutionärer Begeiſterung hervorgerufen hatte, in ſolchem Grade den Unwillen des anweſenden Conventsmitgliedes Billaud Varennes, daß er emporſprang und dem applaudirenden Parterre mit der Fauſt drohte. Die Nennung ſeines Namens war hinreichend, daß ſich der Saal leerte und die Schauſpieler die Vorſtellung abbrachen. Am nächſten Tage wurde das Stück denuncirt.

Marie Joſeph de Chénier*) war der Sohn des franzöſiſchen Staatsmanns und Gelehrten Louis Chénier, welcher 1753—64 als franzöſiſcher Generalconſul in Konſtantinopel amtirte, wo Joſeph, gleichwie ſein um zwei Jahre älterer Bruder Marie André, der berühmte Gründer einer neuen lyriſchen Dichterſchule, am 28. Auguſt 1764 geboren wurde. Er empfing ſeine Ausbildung im Collège de Navarre zu Paris, trat früh in den Kriegsdienſt, den er jedoch nach zwei Jahren ſchon wieder aufgab, um ſich fortan faſt ausſchließlich der Literatur zu widmen. Er verſuchte ſich zunächſt in der lyriſchen Dichtung, für die er jedoch das Talent ſeines Bruders nicht hatte. Daher er auch bald eine andere Richtung einſchlug. Schon im Sommer 1785 machte er ſein erſtes theatraliſches Debut mit Edgar ou le page supposé, aber ohne Erfolg. Auch ſein nächſter Verſuch, die Tragödie Arzémire, war nicht glücklich. Beſonders ward ſie bei Hof verächtlich behandelt. Doch auch die Kritik ſpielte dem Dichter aufs übelſte mit. Chénier, gekränkt und gereizt, legte den Adelstitel ab und ſchloß ſich den freieſten Geiſtern der Hauptſtadt an. 1788 hatte er dem Theater bereits wieder zwei neue Stücke übergeben: Henri VIII. und Charles IX., welche jedoch, und nicht mit Unrecht, zurückgewieſen wurden. Das Königsthum war darin aufs Gehäſſigſte dargeſtellt und die Art und Weiſe, wie Chénier die Aufführung derſelben doch endlich durchſetzte, läßt deutlich erkennen, daß es in revolutionärer Abſicht ge-

*) St. Beuve, Causeries du lundi. — Julian Schmidt, Geſchichte der franz. Literatur ſeit der Revolution 1789. Leipzig 1858. I. S. 111. Siehe auch die Einleitung Arnault's zu den Oeuvres des Dichters. Paris 1824—26. 8 Bde.

ſchah. Es war am 9. Auguſt 1789 bei Aufführung eines Stückes von Fontenelles, als es von allen Seiten Placate ins Publicum regnete, in welchen die Frage aufgeworfen wurde, warum das Theater dem Publikum ſo lange Chénier's patriotiſche Tragödie Charles IX. vorenthalte. Danton, der zugegen und ohne Zweifel im Einverſtändniſſe war, fuhr auf, um mit Donnerſtimme dieſelbe Frage an die auf der Bühne befindlichen Schauſpieler zu richten Fabre d'Eglantine und Collot d'Herbois ſtimmten mit ein. Es entſtand eine ungeheure Aufregung, die ſich vom Theater auf die Stadt übertrug. Die Folge war, daß das Stück nun wirklich, am 4. November, zur Aufführung kam und dieſe zu einem politiſchen Ereigniſſe wurde. Mirabeau und Danton leiteten den Applaus, indem ſie die aufregendſten Stellen des Stücks hierdurch heraushoben. Das wunderbare Spiel Talma's, deſſen Erſcheinung aufs Unheimlichſte an die bekannten Bilder von Karl IX. erinnerte, brachte eine ungeheuere Wirkung hervor, welche durch die leidenſchaftliche Rhetorik des Stücks noch geſteigert wurde. Der Einſegnung der Dolche folgte ein Applaus, welcher die Vorſtellung auf zehn Minuten ganz unterbrach. „Wenn Figaro den Adel getödet," ſoll Danton gerufen haben, „ſo wird Karl IX. das Königthum tödten!" Der Dichter wurde im Triumphe nach Hauſe gebracht. Er hat nie einen größeren wieder gefeiert, obwohl ſein Heinrich VIII. und ſein Cajus Gracchus ebenfalls großen Erfolg hatten. Er erſchien jedoch in keinem andren ſo wie hier auf der Höhe der Situation. Die revolutionäre Bewegung, die ihn mit ſeinem Bruder für längere Zeit völlig entzweit hatte, begann ihn zu überwachſen. Der Terrorismus der Jacobiner ſtieß ihn zurück. In ſeinem Fénélon trat dieſe Wandlung entſchiedener hervor. Er wurde verdächtig. Man unterwarf daher ſein nächſtes Stück, den Timoléon (1793) einer ſtrengen Cenſur. Es wurde verboten, er mußte es ſelber in's Feuer werfen. Doch gelang es ihm, ein Exemplar desſelben zu retten, ſo daß es doch noch geſpielt worden iſt (am 9. Thermidor). Aus dieſer Zeit ſtammt auch der von Méhul componirte, von ihm gedichtete Chant du départ. Joſeph, der ſeinen Bruder trotz ihrer Gegnerſchaft, im Jahre 1793 vor den ihm drohenden Verfolgungen geſchützt hatte, bedurfte nun ſelber des Schutzes. Ja, man glaubt, daß, als André im Jahre 1794 verhaftet wurde, dies auf einer Namensverwechslung mit ſeinem Bruder beruhte. Die Gegner haben Joſeph ſogar vorgeworfen, den Tod André's veranlaßt

zu haben. Jenes iſt zweifelhaft, dieſes ſicher Verleumdung. Chénier wies letztere in ſeiner Satire Epitre sur la calomnie mit Erfolg zurück. Es gereicht ſeinem Charakter ferner zur Ehre, daß er ſich weder dazu hergab, Marat zu verherrlichen, was man ihm zumuthete, noch ſich zu einem Werkzeuge Napoleons zu erniedrigen. Er ſchloß ſich vielmehr unter letzterem der Oppoſition an und wurde dafür 1802 aus dem Tribunat geſtoßen. Inzwiſchen hatte er die dramatiſche Dichtung ganz mit der Satire vertauſcht und errang ſich mit ſeinen gegen Chateaubriand und die kirchliche Reaction gerichteten Nouveaux Saints (1802) auch hierin große Erfolge. Er verſuchte daher wieder den Kothurn zu beſteigen. Zuerſt auf Veranlaſſung Fouché's in ſeinem Cyrus (1804), welcher für die Krönungsfeierlichkeiten des Kaiſers beſtimmt war, aber durch einige mahnende und warnende Stellen den Unwillen desſelben in ſolchem Grade erregte, daß die Aufführung unterblieb. Sodann im Tiberius, der aber erſt 33 Jahre nach ſeinem Tode (10. Jan. 1811) alſo 1844, zur Aufführung kam. Es iſt das reifſte ſeiner Stücke und Napoleon, der es ſich von Talma vorleſen ließ, ſprach ſeine Anerkennung aus. Gleichwohl verbot er die Aufführung. Chénier rächte ſich in ſeiner Epiſtel an Voltaire, die ſich mit glühendem Haß gegen die Willkürherrſchaft erhob. Dem Dichter wurde dafür ſeine Stelle als Generalinſpector des Unterrichts, mit der ihn der Kaiſer betraut gehabt hatte, entzogen. Die Organe der Regierung griffen ihn aufs Heftigſte an. Trotz bitteren Mangels ertrug aber Chénier dieſe Unbill mit Gelaſſenheit und mit Würde. Erſt die Krankheit ſeiner Mutter zwang ihm einen Brief an den Kaiſer ab, worin er in edlem Tone deſſen Hilfe in Anſpruch nahm. Napoleon überwies ihm eine Penſion. Dieſe Erfahrung verwandelte ſeine Lebensauffaſſung. Er wurde jetzt duldſam und milde; was auch die Veranlaſſung ſein mochte, daß ihm die Academie, deren Mitglied er ſeit 1802 war, die Bearbeitung eines Tableau de la littérature depuis 1789 übertrug.

Man hat Chénier den bedeutendſten der dramatiſchen Dichter der Revolutionsperiode genannt und in gewiſſem Sinne war er das auch. Seine Rhetorik, die ſich noch ganz in den Formen der Voltaire'ſchen Tragödie bewegte, übertraf die aller anderen Dichter der Zeit an leidenſchaftlicher Glut, womit er eine große theatraliſche Verve verband. Er war, wie aus ſeinem Discours sur le théâtre françois hervorgeht, ein entſchiedener Vertheidiger des Academismus

ein heftiger Gegner Shakespeare's, obschon er, sowohl von diesem zu seinem Brutus und Cassius, wie von Schiller zu seinem Philippe II. angeregt wurde. Mad. de Staël urtheilte über ihn: Chénier war ein Mann von Geist und Phantasie, aber so von Eigenliebe beherrscht, daß er sich selbst bestaunte, statt an seiner Vervollkommnung zu arbeiten."

Mit den republikanischen Ideen und der Republik, die man mehr und mehr, wenn auch nur äußerlich, nach römischem Vorbilde modelte, kam nicht nur das Bürgerthum, sondern auch das Römerthum in die Mode, bis dieses zuletzt im Geschmacke der Zeit völlig obsiegte. Ganz waren die Römerdramen ja nie von der Bühne verschwunden, doch gehörten z. B. die Stoffe der Chénier'schen Dramen bis zu seinem Cajus Gracchus (1792) alle der neueren Zeit an. Antoine Vincent Arnault*), am 22. Januar 1766 zu Paris geboren, trat dagegen sofort mit einem Römerdrama, Marius à Minturne (1791), hervor, das großen Erfolg hatte und bei einer Untersuchung, in die er gerieth, auch seine Freisprechung bewirkte. Seine nächsten Stücke: Lucrèce (1792) und Cincinnatus (1793) waren ebenfalls Römerstücke. Sie alle zeichneten sich durch die Strenge des Stils aus, der nur die historischen Leidenschaften zuließ, die Liebesepisoden und Vertrauten ausschloß (Marius enthielt keine einzige Frauenrolle) und die rhetorische Phrase von sich abwies. Dagegen ist freilich die dramatische Bewegung in diesen Stücken gering. Gegen die Terroristen verhielt sich auch Arnault gegnerisch. Er griff sie muthig in seinen Epigrammen an; gegen Napoleon dagegen anfänglich vorsichtig. Er übernahm zwar 1797 den Auftrag, die jonischen Inseln zu organisiren, lehnte dann aber jeden weiteren Antheil an der Regierung ab. Seine in diese Zeit fallenden Tragödien behandeln meist, wie gleich sein berühmtestes Werk: Blanche et Montcassin ou les Vénitiennes neuere Stoffe. Napoleon, der sich fortdauernd für ihn interessirte, soll auf die Composition dieses Stücks, das die Geschichte zweier Liebenden behandelt, welche der Staatsinquisition zum Opfer fallen, einen wie man sagt wohlthätigen Einfluß ausgeübt haben. Geoffroy hat freilich sehr viel gegen dasselbe einzuwenden. Er tadelt den Gegenstand, den barba-

*) Julian Schmidt, a. a. O. I. 125. — Arnault, Souvenier d'un sexagénaire. Paris 1833. — Geoffroy, a. a. O. 444. — Seine Oeuvres erschienen Paris 1824.

rischen Ausgang und die Mängel des Stils. 1804 wurde Arnault vom Kaiser zum Generalsecretär des Universitätsraths ernannt. Von dieser Zeit an zog er sich länger vom Drama zurück, erwarb aber neue Erfolge auf dem Gebiete der Fabel, der er, vom Epigramme ausgehend, in welchem er Meister war, eine ganz neue Form gab. Er blieb Napoleon, dessen Leben er schrieb (1822), auch im Unglücke treu, verlor in Folge davon nach dessen Sturz seine Stelle, und mußte 1816 sogar das Land verlassen. Dies war vielleicht mit der Grund, warum er die dramatische Dichtung jetzt wieder aufnahm. Sein Germanicus, den er 1817 von Belgien aus an das Théâtre français sandte, rief bei der Aufführung einen heftigen Kampf der Parteien hervor. Auch später, nach seiner 1819 erfolgten Rückkehr, gab er noch wiederholt seinen dramatischen Neigungen nach, ohne doch einen ausdauernden Erfolg zu erzielen. Obschon er den classischen Formen treu blieb, gewann in seinen letzten Stücken, Guillaume de Nassau (1826) und Les Guelfes et les Ghibelins, die romantische Strömung der Zeit doch einigen Einfluß. 1833 gab er die für die Geschichte seiner Zeit höchst werthvollen Souvenirs d'un sexagénaire, so wie zwischen 1824–27 seine gesammelten Werke heraus. Er starb hochgeehrt am 16. September 1834 zu Godeville bei Havre.

Zu den bedeutenderen und fruchtbareren der in der Revolutionszeit aufstrebenden tragischen Dichter, gehört ferner Louis Jean Nepomucène Lemercier*), am 21. April 1773 zu Paris geboren. Auch er ragt, wie Arnault, bis tief in die nächste Periode hinein. Seine Dramen vertheilen sich auf die zwischen 1788 (Méléagre) und 1830 (Les serfs polonais) liegenden Jahre. Ein Freund der Freiheit, war er zugleich ein Gegner ihrer Excesse, was sich unter Andrem aus dem Lustspiele Le tartuffe révolutionaire erkennen läßt. Für sein Hauptwerk gilt gewöhnlich der Agamemnon (1796). Das Stück ist gut gebaut, die Charaktere sind verständig entwickelt. In der Sprache macht sich, um mit Julian Schmidt's Worten zu reden, die Atmosphäre der Revolution bemerklich, sie ist kraftvoll. Der Erfolg war in der Tragödie der bedeutendste des ganzen Zeitraums. Ein wesentlicher Fortschritt läßt sich jedoch nicht in ihm nachweisen. Er schließt sich im

*) Victor Hugo, Discours de réception à l'académie. — Julian Schmidt a. a. O. I. 133. — Royer, a. a. O. V. 26.

Ganzen doch noch der traditionellen Form der classischen Tragödie wieder an. Bemerkenswerther in dieser Beziehung ist Pinto ou la journée d'une conspiration, ein fünfactiges Prosadrama, welches jedoch erst 1834 mit großem Erfolge zur Aufführung kam. Lemercier gedachte damit sogar die folle journée noch zu überflügeln. Es behandelt die Erhebung des Herzogs von Braganza durch die Revolution auf den portugiesischen Thron. Der Dichter hat darin in geschickter Weise komische und tragische Elemente mit einander verbunden. Es war ein Versuch, die wieder zur Herrschaft gekommene Regelmäßigkeit zu durchbrechen. Der Dichter erneuerte ihn in seiner Démence de Charles VI. und in seinem Colomb (1809), dem er den Titel comédie Shakespearienne gab. Von A. W. Schlegel freudig begrüßt, zog er dem Dichter bei seiner Aufnahme in die Academie (1810) dagegen eine Zurechtweisung des Grafen Merlin, der ihn begrüßte, zu. Ungleich größere dramatische und tragische Kraft zeigte sich in der 1816 erschienenen Tragödie Frédegonde et Brunéhaut. Die dämonische Leidenschaft der Heldin, die aus tiefster Niedrigkeit zum Throne erhoben wird, bewog die Rachel sogar, das Stück, und nicht ohne Erfolg, 1842 wieder aufzunehmen. Nicht minder verdient auch noch Richelieu ou la journée des dupes hier Erwähnung, eines der ersten bedeutenderen Beispiele des poetischen Intriguenspiels. Julian Schmidt tadelt, daß die darin dargestellte Genialität allzusehr auf Kosten der Moral in's Licht gestellt werde, erkennt aber die Geschicklichkeit in der Führung der Intrigue an. Das Stück lag von 1804, dem Entstehungsjahr, bis 1828 unter ministeriellem Siegel. Neben verschiedenen andren Dramen, die Lemercier später noch dichtete, erschien 1823 eine Bearbeitung der Rowe'schen Jane Shore von ihm. Sogar im Melodrama versuchte er sich wiederholt.

Lemercier war eine freimüthige Natur. Als Napoleon im Begriff stand, sich zum Alleinherrscher aufzuwerfen, soll er diesem gesagt haben, daß er in dem Bette der Bourbonen, welches er sich zurecht mache, keine zehn Jahre schlafen werde. Auch schickte er nach der Erklärung des Kaiserreichs den Orden der Ehrenlegion zurück. Napoleon erwiederte dies dadurch, daß er dem Erscheinen der Stücke des Dichters, wie ich zum Theil schon berührt habe, die größten Schwierigkeiten in den Weg legen ließ. Doch hörten, wie wir gesehen, auch unter der nächsten Regierung die Chicanen der Censur nicht

gegen ihn auf. Er rächte sich mit dem Vorspiele Dame Censure, welches er 1821 seinem Lustspiele Le corrupteur vorausschickte. Lemercier schrieb auch einen Cours analytique de littérature générale (Par. 1817. 4 Bde.) Nach seinem am 7. Juni 1840 erfolgten Tode nahm Victor Hugo seine Stelle in der Academie ein, dessen Aufnahme er sich jederzeit mit Entschiedenheit widersetzt hatte.

Ein ungewöhnliches Aufsehen machte die am 14. Mai 1805 zur Aufführung gelangte Tragödie Les Templiers von Reynouard, welche denselben Stoff, wie Werner's „Söhne des Thals" behandelt, den Zuschauer aber in eine völlig andere Welt der Anschauungen und Empfindungen, wie dieser, versetzt.

François Juste Marie Reynouard*), am 18. September 1761 zu Brignolles in der Provence geboren, gehört zu den bedeutendsten Forschern auf dem Gebiete der französischen Sprache und Poesie, besonders auf dem seines engeren Vaterlandes. Als dramatischer Dichter erhob er sich zwar zu keiner höheren Bedeutung, obschon er zu seiner Zeit auch als solcher gefeiert wurde und der Erfolg seiner Templiers ihm die Aufnahme in die Academie eintrug. Reynouard schloß sich darin den Dichtern der Regelmäßigkeit an und hatte sich die Sprache Corneille's mit ihren epigramatischen Schlagworten und zugespitzten Antithesen zum Vorbild genommen. Napoleon, der gegen das Stück manches einzuwenden hatte, gab ihm bei späterer Gelegenheit, bei seiner von der Censur verbotenen Tragödie Les états de Blois, einige Rathschläge, die Reynouard auch befolgte. In dieser Gestalt kam sie 1810 zu St. Cloud zur Aufführung. Sie gefiel anfänglich nicht, gewann sich jedoch später noch Anerkennung. In der Ausgabe von 1814 spricht sich Reynouard schon für die Nothwendigkeit einer freieren Bewegung des französischen Dramas aus. Er fordert darin seine Landsleute auf, die Literatur der anderen Nationen mehr zu studiren. Auch erkannte er von allen Einheiten nur die des Grundgedankens an. Es ist kaum zu bezweifeln, daß diese Winke auf die Entwicklung des späteren romantischen Dramas nicht ganz ohne Einfluß geblieben sind. Um so schärfer glaubte sich Reynouard aber gerade gegen die Neuerungen aussprechen zu sollen, welche letzteres mit sich brachte, zumal, wie er sagt, von allen Einheiten die sittliche

*) Julian Schmidt, a. a. O. I. 128.

von den Romantikern am meiſten verletzt werde. Reynouard hinterließ bei ſeinem, am 27. October 1836 zu Paſſy erfolgten Tode noch verſchiedene andere dramatiſche Arbeiten.

Von den übrigen tragiſchen Dichtern des Zeitraums mögen noch Collot d'Herbois (1750—96), Jean Laya (1761), deſſen Ami des loix ſchon erwähnt wurde, mit ſeinem Falkland ou la conscience, welcher durch das Spiel Talma's Aufſehen erregte und Luce de Lancival mit ſeinem Hector erwähnt werden.

Obſchon die Tragödie, beſonders während des Kaiſerreichs weit höher im Anſehen ſtand, als das Luſtſpiel, ſind hier die Talente doch zahlreicher und fruchtbarer. Auch hier aber fehlt ein wirklich bedeutendes Talent, das einen entſchiedenen Fortſchritt in der Entwicklung der Gattung bezeichnete. Auch das Luſtſpiel gerieth wieder in die alten academiſchen Feſſeln.

Hier iſt zunächſt Jean Stanislaus Andrieux*), geb. am 6. Mai 1759 in Straßburg, zu nennen. Er kam früh nach Paris, widmete ſich hier dem Rechtsfach, betrieb aber nebenbei auch die Schriftſtellerei. Bereits 1781 trat er mit dem Luſtſpiel Anaximandre hervor. Von royaliſtiſcher Geſinnung, nahm er 1793 ſeine Entlaſſung aus dem Staatsdienſt, in dem er ſchon zu höheren Aemtern emporgeſtiegen war, um ſich mit ſeinem Freunde Collin d'Harville in die Muße des Privatlebens zurück zu ziehen, die er ausſchließlich literariſchen Arbeiten weihte. Der Umſchwung der Verhältniſſe rief ihn 1795 aber wieder in den Staatsdienſt zurück. Er wurde zum Richter im Caſſationstribunale und 1798 zum Mitglied der Fünfhundert erwählt. 1802 gab er jedoch zum zweiten Mal ſeine Stellungen auf. „On ne s'appuit que sur ce qui résiste" ſoll er Napoleon geantwortet haben, als dieſer ſich über Mangel an Gefügigkeit bei ihm beſchwerte. Das Amt eines Cenſors, das ihm der Kaiſer dann anbieten ließ, wies er zurück. Wohl aber nahm er die Stelle eines Bibliothekars bei Joſeph Bonaparte, ſowie beim Senate an. 1814 wurde er zum Profeſſor der Literatur am Collège de France ernannt, in welcher Stellung er bis zu ſeinem, am 10. Mai 1833 erfolgenden Tode verblieb. Er war ein beredter Vertheidiger des Claſſicismus und einer geſunden Moral,

*) Chénier, Tableau de la littérature française depuis 1789—1808. — Taillandier, Notices sur Andrieux. Paris 1850. — Julian Schmidt, a. a. O. I. 142. — Oeuvres de Andrieux. Paris 1818—33. 4 Bde.

ein entschiedener Gegner der romantischen Schule. 1829 ward er auf Lebenszeit zum Secretär der Academie erwählt, der er schon länger angehörte. Von seinen vielen dramatischen Arbeiten, die zum Theil wie Le souper d'Anteuil; Helvétius; Le trésor; La comédienne und Le manteau viel Glück machten, werden Les étourdis, Lustspiel in 3 Akten, ganz allgemein für das Beste erklärt. Die Idee ist einfach genug. Der Etourdi ist ein junger Mann, welcher sich todt stellt, damit sein Onkel die Schulden für ihn bezahle. Der Dichter hat aber verstanden, seinem Gegenstande eine Fülle des amusantesten Details abzugewinnen, worin überhaupt seine Stärke besteht. Feinheit des Geistes ist seine Haupteigenschaft. Tieferes Gefühl und Leidenschaft sind ihm fremd. Seine Stücke sind sämmtlich in Versen geschrieben, auf die er viel Sorgfalt verwendete. Als Dramatiker aber war er kaum mehr als ein mittelmäßiges Talent.

Letzteres gilt auch von Alexandre Duval*), geb. 1767. Nachdem er den amerikanischen Freiheitskrieg mitgemacht hatte, wendete auch er dem Theater sich zu. Zunächst, 1791, wurde er Schauspieler, ein Beruf, den er aus Gesundheitsrücksichten bald wieder aufgab; später auch Bühnendichter. Von den 49 Stücken seiner in 9 Bänden erschienenen Komödien, die fast alle in Versen geschrieben sind, haben sich nur ein paar kleine Nachspiele auf der Bühne erhalten. Er gerieth schon bei Lebzeiten in Vergessenheit, was ihn zu heftigen Klagen über Undankbarkeit hinriß. Den ersten Erfolg hatte er mit seinem Edouard en Ecosse erzielt, größeren noch mit Le tyran domestique (1805) und La fille d'honneur (1818), in welcher Melle Mars excellirte. Zu seinen besten Arbeiten gehören Le chevalier d'industrie, La femme misanthrope und La jeunesse de Henri V. 1808 ernannte ihn Napoleon zum Director des Theaters Louvois, dann zu dem des Odéon. Die Leichtigkeit seines Talents war zum Theil mit die Ursache des Mangels an Vertiefung. Es fehlte seinen Arbeiten zwar nicht an einer gewissen Schärfe der Lebensbeobachtung, an Heiterkeit und an Witz, aber an jeder Erhebung. Seine Sprache, durch die metrische Behandlung gehemmt, ist fast immer gewöhnlich. Er war ein Anhänger der academischen Richtung, ein Vertheidiger der Moral und ein entschiedener Gegner der Romantiker, die er aufs heftigste angriff. Er starb 1842.

*) Royer, a. a. O. V. 178.

Auch Louis Benoît Picard*) (geb. 29. Juli 1769 zu Paris) war von dieſem Geiſte beſeelt. Er bewegte ſich jedoch nicht in derſelben Enge. Ein leichtbewegliches Talent, ſchlug er eine etwas freiere Richtung ein, was ſich ſchon daraus erkennen läßt, daß er ſeine Luſtſpiele nicht durchweg in Verſen ſchrieb. Seine Proſacomödien ſind weitaus die beſſeren. Mit Le badinage dangereux trat er 1789 im Theâtre de Monſieur als Bühnenſchriftſteller auf. Seinen Ruf begründete er 1791 mit Encore les menèchmes. 1797, demſelben Jahre, in dem ſein gerühmteſtes, aber überſchätztes Stück Mediocre et rampant (Schiller's Paraſit) erſchien, verſuchte er ſich auch noch als Schauſpieler. Das geringe Talent, das er hierbei entwickelte, ließ ihn dieſe Carrière jedoch bald wieder aufgeben (1801); ein Entſchluß, der wohl mit ſeiner in dieſem Jahre erfolgenden Ernennung zum Mitgliede der Academie und zum Director des Theatre Louvois noch zuſammenhing, welches ſeit ſeiner Gründung (1793) ſchon ſo viele Wandlungen durchlebt hatte. Auch die Opera buffa, welche drei Mal wöchentlich darin ſpielte, ward ſeiner Direction unterſtellt, bis er 1804 mit der Adminiſtration der Académie de Muſique betraut wurde, die bis 1816 in ſeinen Händen verblieb. Er übernahm nun die Leitung des Odéon dafür, von der er 1821 wieder zurücktrat. In dieſes Jahr fällt auch ſein letztes Stück: Les trois quartiers. Er ſtarb 1828.

Picard hat an 80 Stücke geſchrieben. Eine glückliche Beobachtungsgabe, natürliche Heiterkeit, die Kunſt, das Lächerliche einer Situation zu entwickeln, ſind die Vorzüge, welche dieſen Schriftſteller auszeichnen, aber leider allzuſehr mit Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit verbunden ſind; daher man ihn öfter mit Kotzebue verglichen hat. Folgerichtigkeit und Angemeſſenheit der Charaktere und Handlung ſind bei ihm nur vereinzelt zu finden. Seine Verſe ſind ſchwach und oft holperig, ſeine Sprache iſt meiſt banal und da er mehr Sitten- als Charakterſchilderer war, ſo konnten ſich ſeine Stücke um ſo weniger länger auf der Bühne erhalten. In L'entrée dans le monde (1801) geißelt Picard die Unverſchämtheit der Emporkömmlinge jener Zeit, ihre Gier nach Genuß; in Duhautcours ou le contrat d'union

*) St. Beuve, Causeries du lundi. 9. Bd. — Royer, a. a. O. V. 171. — Julian Schmidt, a. a. O. I. 145. — Seine Oeuvres erſchienen von ihm ſelbſt geſammelt 1812 in 6 Bdn.; 1821 in 8 Bdn.

die Spielwuth an der Börſe. Später zog er ſich mehr auf die Schilderung des Familienlebens zurück. Unter dieſen Stücken zeichnet ſich beſonders La petite ville (1801) aus, eine Satire auf die Kleinſtädterei. Sie iſt in Proſa geſchrieben. Der Erfolg rief die Provinciaux à Paris (1802) hervor. Les marionettes (1806) behandeln den Gegenſatz zweier Menſchen, von denen der eine plötzlich zu großem Glücke kommt, der andere aber gleichzeitig ruinirt wird. Dieſes Stück trug dem Dichter eine Penſion aus der Privatcaſſe des Kaiſers ein; Geoffroy beſpricht es ſehr günſtig. Auch Julian Schmidt zählt es zu den beſten Arbeiten des Dichters.

Die derbere, der Poſſe zuneigende Form des Luſtſpiels wurde von einem anderen, nicht minder fruchtbaren Dichter, von Charles Antoine Guillaume Pigault de l'Epinoy, gen. Lebrun, geb. 8. April 1753 zu Calais, gepflegt. Eine der abenteuerlichſten Erſcheinungen der Zeit, wurde er durch ſeine Liebeshändel wiederholt ins Gefängniß geführt. Sie brachten ihn auch zur Bühne, auf der er als Schauſpieler eine nur mittelmäßige Rolle geſpielt. Um ſo mehr gefiel er als Bühnenſchriftſteller. Der Plan ſeiner Stücke iſt meiſt verſtändig, die Charakterſchilderung lebensvoll, der Ton aber niedrig, der Witz nicht ſelten plump und frivol. Nur eines ſeiner vielen Stücke, das einactige Les rivaux d'eux-mêmes (1793) hat ſich noch auf der Bühne erhalten. Zu ſeiner Zeit fanden aber auch Le pessimiste (1789), Mon oncle Thomas (1797), Mr. Botta (1802), L'homme à projets und verſchiedene andre ſeiner Luſtſpiele viel Beifall. Er ſtarb am 24. Juni 1835.

Der bedeutendſte und beliebteſte Luſtſpieldichter des ganzen Zeitraums aber war Charles Guillaume Etienne**), geboren am 6. Januar 1778 zu Chamouilly (Haute Marne.) Er wendete ſich 1796, arm wie er war, auf gut Glück nach Paris, fand auch bei einem Kaufmann ein Unterkommen als Buchhalter und widmete ſich daneben der Schriftſtellerei. 1799 wurde auf dem Théater Favart ſein erſtes Luſtſpiel, Le rêve, gegeben, welches, leicht und voll Geiſt, die Aufmerkſamkeit der Kenner erregte. Er bildete nun in weiteren Verſuchen ſeinen Stil und die Form immer ſorgfältiger aus, ward immer

*) Seine Oeuvres complètes erſchienen 1821—24. Paris 20 Bde.

**) St. Beuve, Causeries du lundi. VI. — Léon Thiesse M. Etienne, essai biographique 1853. — Seine Oeuvres erſchienen Paris 1846. 4 Bde.

gewiſſenhafter in der Beobachtung, immer wahrer und lebensvoller in der Schilderung der Charaktere und Sitten. Mit La jeune femme colère (1804) errang er zuerſt einen durchſchlagenden Erfolg, der durch den ſeines Brueys et Palaprat (1807) aber noch weit überboten wurde, welches eine Epiſode aus dem Leben der beiden Dichter behandelt, die an ſich zwar nur unbedeutend iſt, aber durch anſprechendes Detail, glückliche Züge und gute, witzige Verſe ſehr anſprach; wie denn ſein Ruf ſich hauptſächlich auf ſeine Behandlung der Sprache und des Verſes gründet. Palaprat läßt ſich ſtatt ſeines Freundes ins Gefängniß führen, Brueys, der es erfährt, läuft Palaprat zu befreien. Der Herzog von Vendôme, den ſie zu Tiſche geladen, findet Niemanden vor, als einen huissier, den er für einen Schriftſteller hält. Das Mißverſtändniß klärt ſich natürlich auf, der Herzog ſetzt die beiden Freunde in Freiheit, indem er ſich für ſie verbürgt. — 1810 wurde Etienne zum Cenſor ernannt. Das in dieſem Jahre erſchienene Versluſtſpiel Les deux gendres, welches nicht nur für ſein beſtes, ſondern auch für das beſte des Kaiſerreichs gilt, trug ihm die Aufnahme in die Academie ein. Es rief aber einen heftigen Streit hervor, da er beſchuldigt wurde, dasſelbe einem älteren Luſtſpiele, Conaxa ou les deux gendres, in vielen Theilen faſt wörtlich nachgebildet zu haben. Etienne läugnete, dieſes Stück überhaupt nur zu kennen. Allein ein anderer Schriftſteller, der ihm ſogar befreundet geweſen war, machte in einer Flugſchrift: „Mes révélations sur M. Etienne, les deux gendres et Conaxa“ bekannt, daß er das letztgenannte Stück als Manuſkript im Polizeiarchive entdeckt und Etienne mitgetheilt habe. Dies rief gegen letzteren einen Sturm von Angriffen und Pamphleten, ſowie die Aufführung des älteren Stückes hervor; was aber grade wieder zu ſeiner theilweiſen Rechtfertigung diente. Es ergab ſich nämlich hierbei, daß Etienne den ſelbſt erſt einem alten Fabliau entlehnten Stoff dieſes Stücks ganz frei und ſelbſtändig behandelt und dabei bedeutend vertieft, ihm aber ſonſt kaum noch 12 Verſe entlehnt hatte. Schon Piron hatte zu ſeinen Fils ingrats aus dieſem Stoffe geſchöpft, der eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Learſage hat. Bei Piron vertheilt der Vater bei Lebzeiten ſein Vermögen unter drei Söhne, die ihn dann aus ihrem Hauſe verſtoßen; worauf er ſich ſtellt, als ob er ſie nur habe prüfen wollen und den größten Theil ſeines Reichthums noch

immer beſitze. Die Söhne, um ſich das Erbe nicht zu verſcherzen, erheucheln nun Reue und geben dem Vater zum Beweiſe der Aufrichtigkeit derſelben, die ihnen von ihm überlaſſenen Güter zurück. Eine harte Zurechtweiſung bildet den Schluß. Etienne hat ſich etwas enger an die Darſtellung in Conaxa angeſchloſſen, indem er, wie hier, den Vater ſein Vermögen an ſeine Schwiegerſöhne vertheilen läßt, mit dem Beding, ihn abwechſelnd bei ſich wohnen zu laſſen. Auch hier wird er aber mit Undank belohnt. In Conaxa läßt er durch eine mit Steinen gefüllte Kiſte den Glauben entſtehen, daß er noch immer einen beträchtlichen Schatz beſitze, was die Schwiegerſöhne zu ihrer Pflicht zurückführt. Etienne aber läßt den Alten die öffentliche Meinung für ſich aufregen, vor welcher die Schwiegerſöhne erſchrocken zurückweichen, in ſich gehen und ſich beſſern.

Etienne zeichnete ſich auch als Operndichter aus. 1810 machte Cendrillon, 1814 Joconde viel Glück. Eine Bearbeitung des deutſchen ſentimentalen Familienſtücks „Nur ſechs Schüſſeln" erſchien 1813 von ihm unter dem Titel l'Intrigante, machte aber nur durch das Polizeiverbot einiges Aufſehen.

Als Anhänger Napoleon's wurde Etienne nach des letzteren Sturze mißliebig, was ſogar ſeine Ausſchließung aus der Academie zur Folge hatte. Er ſchloß ſich als Redacteur des Conſtitutionel der Oppoſition an. 1822 und 1827 wurde er zum Deputirten erwählt. 1829 trat er auf's Neue in die Academie ein, wobei er eine Rede gegen den Romanticismus hielt. Außer ſeinen ziemlich zahlreichen dramatiſchen Werken, gab er 1802 auch eine Geſchichte des Theaters der Revolution heraus. Er ſtarb 1845.

Unter den vielen nebenherlaufenden Dichtern zeichneten ſich einige beſonders in den kleineren Formen aus, welche durch die Concurrenz der vielen neu entſtandenen Theater und den Umſtand in Aufnahme gekommen waren, daß die auf den Ausgleich des Unterſchieds der Stände hinwirkende Revolution der Entwicklung des Charakterluſtſpiels nicht eben günſtig war. Beſonders wurden die kleinen einaktigen Schwänke und Situationsſtücke, die Vor- und Nachſpiele, ſowie auch das Vaudeville gepflegt. In jenen thaten ſich neben Andrieux, Picard und Pigault Lebrun, Melle Bawr und Georges Duval hervor, während im Vaudeville und in der komiſchen Oper zugleich noch Benoît, Hoffmann, Barré, Piis,

Radet, Dupaty, Desfontaines, Dieulafoy, Désaugiers, neben vielen anderen Erfolge hatten.

Pierre Yves Barré (1749 1832), urſprünglich Advokat wendete ſich ſchon früh dem Theater zu und gründete 1792 mit Pierre Antonio Piis das Theater du Vaudeville. Piis zog ſich jedoch bald von der Direction zurück, welche nun Barré bis 1815 fortführte, ſie dann aber an Désaugiers überließ. Barré, Desfontaines, Radet und Piis arbeiteten ihre Stücke öfter zuſammen, die übrigens auch auf verſchiedenen anderen Theatern, beſonders dem Theater Audinot und dem italieniſchen Theater, geſpielt wurden.*) Am meiſten gefiel Arléquin afficheur (der 800 Wiederholungen erlebte), Colombine, Le mariage de Scarron, René le sage und die mit Piis geſchriebenen Stücke: Aristote amoureux, Les mariages in extremis, Le savetier et le financier.**) Barré entwarf gewöhnlich nur das Scenarium und überließ die Ausführung ſeinen Mitarbeitern.

Charles Mercier Dupaty (1775–1851) begann ſeine Laufbahn als Matroſe, was nicht verhinderte, daß er ſich bis zum Mitglied der Academie emporgearbeitet hat. Er ſchrieb ſeit 1798 für die kleinen Theater Harlekinaden (Arléquin journaliste; Arléquin sentinelle etc.) Die Eleganz und die Leichtigkeit ſeines Vortrags verwieſen ihn auf das Vaudeville und die komiſche Oper, in denen er ſich durch Natürlichkeit, Friſche und Grazie auszeichnete. Er gehörte ſpäter auch zu den Mitarbeitern Scribe's. Am bekannteſten iſt er durch die Muſik Boieldieu's zu ſeiner Oper Les voitures versées geworden. Für ſein beſtes Vaudeville wurde La leçon botanique gehalten.

Marc Antoine Désaugiers (1772—1827) errang als Chanſonnier großen Ruf. Seit 1797 arbeitete er aber auch für das Theater des Vaudeville und das Theater des Variétés, deſſen Direction er 1815 übernahm und das in der Geſchichte des Vaudeville und der Operette eine große Rolle ſpielte. Damals erfreute es ſich durch Brunet und Melle Montaſier großen Zulaufs. Von Désaugiers' zahlreichen Stücken hat ſich jedoch kein einziges lebendig erhalten. Wie ſo viele andere ihrer Art vergingen ſie ebenſo raſch, als ſie entſtanden. Die Welle des Tages warf ſie empor und verſchlang ſie auch wieder.

*) Brazier, Histoire des petits Théâtres du Paris.

**) 1781 erſchien Théâtre de Barré. Paris. 2 vol.; 1784 Théâtre de Piis et Barré, Paris. 2 vol.

Wer weiß heute wohl noch von einem Stücke etwas, das wie die Comédie Folie: Le désespoir de Jocrisse von Darvigny 1792 ganz Paris in Bewegung ſetzte und eine ganz Literatur von Jocriſſe-Spielen: Jocrisse congédié; Jocrisse jaloux; Jocrisse suicidé; Jocrisse aux enfers etc. ins Leben rief, oder von Cadet Roussel professeur, welcher 1798 einen ähnlichen Erfolg erzielte?

Eine andere dramatiſche Form, welche damals in Aufnahme kam und wie das Vaudeville eine Verbindung mit der Muſik einging, war das Melodrama. Dieſe Verbindung war aber hier eine andere. Im Vaudeville unterbrach die Muſik die Rede und löſte dieſe durch den Geſang vaudevilleartiger Liederchen ab, die von einem leichten und meiſt auch heiteren Charakter waren. Im Melodrama wurde die Muſik zwar auch zu Hilfe gerufen, aber um die Wirkungen der Empfindung, Leidenſchaft, Situation und Stimmung noch zu verſtärken, die dann faſt immer von einem ernſten, ja düſteren, grauenhaft unheimlichen Charakter waren. Hier begleitete ſie alſo nur die Rede oder das ſtumme Spiel oder füllte auch wohl die Pauſen in beiden aus. Das Melodrama war unter dem Einfluß der Revolution aus dem Beſtreben hervorgegangen, eine volksthümliche Tragödie zu ſchaffen. Erſt 1800 aber gelang es Guilbert de Pixérécourt ihm durch ſeine Coelina ou l'enfant du mystère eine epochemachende Stellung zu geben. Dieſes Stück wurde im Theater de l'Ambigu comique 387 Mal hintereinander geſpielt.

Pixérécourt, 1773 zu Nancy geboren, 1844 geſtorben, war in der Revolution aus Frankreich geflohen, kehrte aber heimlich unter fremdem Namen zurück und ging nach Paris, wo er ſich nun der dramatiſchen Schriftſtellerei widmete, anfänglich ohne Erfolg. Gleich ſein erſtes Stück, La forêt de Sicile (1798) war melodramatiſchen Charakters. Noch in demſelben Jahre errang er aber mit Victor ou l'enfant de la forêt einen Erfolg. Von hier an bis 1834 hat er eine Menge Stücke dieſer Art geſchrieben, von denen er auch eine Auswahl, Théâtre choisi, Nancy 1841—42, herausgab, zu welcher Charles Nodier die Einleitung ſchrieb. Pixérécourt zeigte ſofort die im äſthetiſchen Sinne bedenklichen Eigenſchaften, welche das Melodrama überhaupt ſo ſehr in Verruf gebracht haben: das Streben nach gewaltſamen, rohen, zum Theil mit den brutalſten Mitteln erzielten Effecten auf Koſten der Schönheit, Wahrheit, ſelbſt Wahrſcheinlichkeit. Um

das Gemüth zu erregen, zu quälen, zu foltern hielt man jedes Mittel für erlaubt, keinen Gegenſatz ſtark genug, keine Farbe zu ſchreiend und brennend. In Bezug auf moraliſche Abſicht erſchien es dagegen in ſeinen Anfängen rein. Es galt ihm jetzt noch, die Tugend auf Unkoſten des Laſters zu feiern und nicht, wie ſpäter ſo oft, letzteres zu entſchuldigen, zu beſchönigen, zu glorificiren. Das Melodrama hatte, wie Royer ſagt, damals drei feſtſtehende Typen: die verfolgte Unſchuld, den ausgemachten Schurken und den meiſt gutmüthigen Einfaltspinſel. Es war urſprünglich in drei Akte getheilt, hielt aber nicht hieran feſt, ſondern zerfiel in eine bald mehr oder minder große Zahl von Tableaux, in welchen die Hauptſituationen einer wechſelvollen, meiſt romanhaften Begebenheit zur Darſtellung kamen. Auch hierbei ſah man auf möglichſt ſtarke wirkungsvolle Contraſte. Die Rolle, welche die Muſik dabei ſpielte, iſt von Jules Janin folgendermaßen charakteriſirt worden: „Die Muſik hatte alle dieſe Beängſtigungen zu begleiten und ſo gut ſie konnte den Seelenzuſtand der gerade gegenwärtigen Perſonen zu vertreten. Erſchien der Tyrann, ſo ſchrie die Trompete in kläglicher Weiſe auf. Verließ die verfolgte Unſchuld die Bühne, ſo wurde ſie von den Seufzern und den ſüßeſten Accorden der Flöten begleitet. Dieſe Muſik, welche dem Melodrama anfänglich wie eine Feſſel angefügt worden war, wurde auf dieſe Art bald ſeine ergiebigſte Hilfsquelle. Man bemerkte, daß ſie die Uebergänge, die Logik der Rede ganz überflüſſig erſcheinen laſſe."

Das Melodrama entwickelte ſich auf verſchiedenen Theatern, zunächſt auf dem des Ambigu comique, dann auf denen der Gaité und der Porte St. Martin. Pixérécourt ſchrieb für ſie alle. Im Theater de l'Ambigu hatte er große Erfolge mit Le pélerin blanc ou les orphelins du hameau und mit L'homme à trois visages, einer Bearbeitung von Zſchokke's Abällino, die 378 Vorſtellungen erlebte. In der Gaité, deren Director er von 1832—35 war, feierte er mit Les Ruines de Babylon, in der Porte St. Martin mit La forteresse de Danube und mit Robin Crusoé große Triumphe.

In dieſe theilte ſich ſchon früh Louis Charles Caigniez (1762 – 1842) mit ihm. Später ſchloß ſich ihnen auch Victor Ducange mit ſeinen Schauerdramen noch an, von denen Trente ans ou la vie d'un joueur durch das Spiel Fréderic Lemaitre's

eine ganz ungeheuere Anziehungskraft ausübte, sowie Baudoin Daubigny mit seinen Deux Sergents.

Eine dritte der damals beliebt werdenden dramatischen Formen ist die Féerie. Sie hatte schon früher Aufnahme in der Oper gefunden. Auch blieb die Musik dem dramatischen Feenmärchen immer verbunden. Bernot mit seinem Siège du clocher, Martainville mit seinem Pied de Mouton machten zu Anfange dieses Jahrhunderts in diesem Genre Epoche. Außer den drei obengenannten Theatern bemächtigten sich auch der Cirque olympique, das Gymnase, das Châtelet dieser Form.

XI.

Entwicklung der Bühne und der Schauspielkunst im 18. und 19. Jahrhundert.

Organisation des Theaters. — Verhältniß der Autoren zum Theater. — Kampf der Autoren und Schauspieler. — Entstehung neuer Theater; die Theaterfreiheit. — Aufhebung der letzteren unter Napoleon I. — Beschränkte Zahl der Theater. — Vortragsweise der Schauspiele. — Der Kampf des Conventionalismus mit der Natürlichkeitsrichtung. — Baron, Beaubourg, Quinault, Dufresne, Adrienne Lecouvreur, Melle Gausin, Melle Dusmenil; Granvel, Lekain; Melle Clairon, Molé, Préville, Melle Contat, Talma, Melle Mars, Melle Duchesnois, Melle Georges.

Zur Zeit von Ludwigs XIV. Tode gab es in Paris nur ein einziges Theater für die Tragödie und das Lustspiel: Le théâtre de la comédie française. Von den Kämpfen, welches dieses in Verein mit der Académie de Musique gegen die Theater de la Foire damals führte, hat schon berichtet werden können. Wir sahen daraus die komische Oper siegreich hervorgehen. Doch entstand damals auch ein neues italienisches Theater (1716), auf welchem jedoch meist, wenn schon theilweise von Italienern, französisch gesprochen wurde.

Die Gesellschaft der Comédie française, deren Mitglieder (Sociétaires) Ludwig XIV. auf die Zahl von 27 beschränkt hatte, und welche

bis 1770 in dem ſeit 1688 bezogenen Theater in der Rue des fossés St. Germain des Près verblieb, hatte ſchon immer eine Verfaſſung gehabt, welche jedoch manche Wandlungen durchlief. Einen der wichtigſten Theile derſelben bildeten die Beſtimmungen, die das Verhältniß der Geſellſchaft zu den Autoren regelte. Es bot für den Fall, daß man dem Autor ſein Stück ein für allemal abkaufte, zwar keine Schwierigkeit dar. Dies war aber längſt nicht mehr die Regel, es war vielmehr zur Ausnahme geworden. Gewöhnlich wurde, wie wir ſchon fanden, der Dichter, unter beſtimmten Modalitäten auf einen Antheil an der täglichen Einnahme bei den Aufführungen ſeines Stückes verwieſen. Er war hierdurch ganz von der Ehrlichkeit der Schauſpieler bei der Rechnungsablegung abhängig. Man führt dieſen Modus der Autorenrechte bis auf das Jahr 1653 zurück.*) Einzelne darauf bezügliche Beſtimmungen haben ſich noch aus den Jahren 1682 und 85 erhalten; ein vollſtändiges Statut liegt darüber aber erſt aus dem Jahre 1726 vor, welches indeß auf den Ausgang des 17. Jahrhunderts zurückweiſt. Da es einen Einblick in die Organiſation des damaligen Theaters geſtattet, ſo glaube ich die wichtigſten Beſtimmungen desſelben in abgekürzter Form hier mittheilen zu ſollen.

I. Das Stück wird der Geſellſchaft vom Autor vorgeleſen, worauf ſich dieſer zurückzieht. Die Geſellſchaft verhandelt darüber, nimmt das Stück an oder verwirft es, nach Stimmenmehrheit oder nach Ballotage.

II. Sobald das Stück angenommen worden, vertheilt der Autor die Rollen. Kein Schauſpieler darf die Annahme verweigern.

IV. Die neuen Stücke von Schauſpieler-Autoren werden nur während der Sommermonate zur Aufführung gebracht. Die Stücke der außerhalb der Geſellſchaft ſtehenden Dichter genießen des Vorzugs im Winter zur Darſtellung zu kommen.

V. Ein neues Stück wird abwechſelnd mit einem älteren Stücke oder einem anderen neuen Stücke bis zu ſeiner Abſetzung geſpielt.

VI. Im Winter wird ein neues Stück ſo lange wiederholt bis die Einnahme zwei Mal hintereinander unter 550 Livres geblieben iſt. In dieſem Falle, der chûte dans les règles, wird es abgeſetzt, es gelangt in den Vollbeſitz der Geſellſchaft, der Autor verliert ſein Recht auf die Einnahme.

VIII. Im Sommer findet dasſelbe bei einer zwei Mal unter 350 Livres gebliebenen Einnahme ſtatt.

*) Siehe hierüber: Bonaſſie, Les auteurs dramatiques et la comédie française à Paris. Paris 1874.

XI. Die Autoren erhalten bei fünfactigen Stücken $^1/_9$ der Einnahme, abbezüglich der Tageskosten.

XII. Die Autoren der Stücke von 1—3 Acten erhalten unter derselben Bedingung $^1/_{18}$ der Einnahme.

Die erste bedeutendere Modification erhielten diese Bestimmungen durch das Reglement v. J. 1757. Obschon die Veränderungen nur den Modus betrafen, waren sie tiefgehend genug. Dies läßt sich an zwei der wichtigsten Artikel erkennen. Die Höhe der Minimalsumme, welche den Autor vor der Chûte dans les règles bewahrte, wurde jetzt auf 1200 und 800 Livres erhöht. Dies erklärt sich nur theilweise aus den gestiegenen Theaterpreisen und Einnahmen, die Dichter wurden dadurch offenbar in ihren früheren Rechten geschmälert. Schon 1766 forderte aber ein Schauspieler in einem noch erhalten gebliebenen Memoire sogar die Erhöhung auf 1600 und 1000 Livres. Derselbe erweist sich im Uebrigen jedoch als ein rechtlich und billig denkender Mann, da er gleichzeitig nach einer andren Seite für die Rechte der Autoren eintrat. „Es ist nöthig — heißt es bei ihm — daß die Autorenrechte schärfer präcisirt werden und man mit Gewissenhaftigkeit den Betrag des Abonnements der kleinen Logen in Anrechnung und die Tages- und außergewöhnlichen Kosten nach ihrer wahren Höhe in Abzug bringt." Dies gewährt einen Einblick in die Uebervortheilungen, denen die Autoren damals ausgesetzt waren.

Schon im Jahre 1786 trat daher die Unzufriedenheit der letzteren offner in zwei Flugschriften: Causes de la décadence du goût sur les théâtres und: Causes de la décadence du théâtre français et moyens de le faire refleurir, augmentées d'un plan pour l'établissement d'un second théâtre, hervor. Ihnen folgten die Angriffe Mercier's, Palissot's, Francois de Neufchâteau's u. A. 1770 trat endlich eine Anzahl dramatischer Schriftsteller unter dem Vortritte La Harpe's und Sedaine's zusammen, um ihren Klagen gegen die Schauspieler Nachdruck zu geben, die hauptsächlich gegen die Insolenz der Schauspieler in dem Verhältniß zu den Autoren, sowie gegen die Willkürlichkeit, mit welcher sie die Aufführungen der Stücke ansetzten und die Einnahmen und Tagesausgaben in Anrechnung brachten, gerichtet waren. Beaumarchais fand demnach bei seinem Auftreten gegen die Schauspieler einen allgemeinen Kampf der Autoren mit

ihnen schon vor, daher es wahrscheinlich ist, daß dieser ihm überhaupt erst den Anstoß zu seinem Vorgehen gab, und seine Ansprüche an sie für den Barbier von Sevilla nur den Vorwand dazu dargeboten haben. Es mochte ihn reizen, sich an dem Kampf zu betheiligen, ja sich an dessen Spitze zu schwingen, und hierdurch neue Popularität zu erwerben. Erst im Jahre 1781 gelang es jedoch, eine Art Vereinbarung herzustellen, durch welche die Minimaleinnahme, die den Autor hinfort vor der chûte dans les règles sicherte, auf 2300 Livres und 1800 Livres festgestellt wurde und nach welcher der Autor bis dahin für ein fünfactiges Stück $^1/_7$, für ein dreiactiges $^1/_9$, für ein zwei- oder einactiges $^1/_{14}$ der Einnahme zu beanspruchen hatte. Diese Bestimmungen, ohnedies nicht sehr günstig für die Autoren, schützten sie jedenfalls nicht gegen den Mißbrauch der den Schauspielern eingeräumten discretionären Gewalt. Der Friede war daher nur ein Waffenstillstand. Mit der ausbrechenden revolutionären Bewegung wurde der Kampf wieder aufgenommen. Schon vorher waren, und gewiß mit unter Einfluß dieser Verhältnisse das Theater der Porte St. Martin (1781) und das des Italiens (1783), welches sich 1792 in die Opéra comique verwandelte, entstanden. 1786 nahm das alte Marionettentheater Audinot den Namen de l'Ambigu an. Es spielte anfangs nur Pantomimen. 1789 entstand das Theater des Grafen Beaujolais, später das Theater du palais royal genannt, und das der Mad. Montansier, späteres Theater des Variétés. 1790 folgte die Gründung des zweiten Theater français de la Rue Richelieu und nachdem im Jahr 1791 die Theaterfreiheit proclamirt worden war, schossen die Theater förmlich aus der Erde hervor, so daß ihre Zahl bis auf sechzig angewachsen sein soll. Von ihnen seien hier nur le théâtre Molière, spätere opéra comique, le nouveau théâtre du Marais (1791), le théâtre du Vaudeville (1792) hervorgehoben. In diesem Jahre wurde das alte 1764 gegründete Marionetten- und Ballettheater des grands danseurs du Roi in das Theater de la Gaité verwandelt.

Die Revolution hatte 1791 eine Spaltung unter den Mitglieder des Theater français hervorgerufen. Der kleinere Theil desselben ging in Folge davon mit Talma an das Theater des Variétés amusantes, das nun den Namen des Theater de la République erhielt. Die übrigen Schauspieler des alten Theater français blieben in ihrem

Gebäude, bis sie 1793 in der Nacht des 3. September sämmtlich aufgehoben und erst nach dem 9. Thermidor wieder freigelassen wurden. Sie vereinigten sich dann mit ihren alten Kameraden im Theater de la République. Nach mehreren Differenzen, die zwischen ihnen ausbrachen, und wiederholten Umsiedelungen erhielten sie 1803 durch Napoleon I. eine neue Verfassung, die jedoch erst im Jahre 1812 ihre definitive Gestalt gewann, und 1808 das neuerbaute Theater in der Rue Richelieu, welches ihm noch heute gehört. Nur unter Napoleon III. erlitt diese neue Organisation einige nicht unwesentliche Modificationen. Das Theater français hatte unter Ludwig XV., der im Jahre 1758 auch ihre Schulden (276,000 Livres) bezahlte, bereits eine viel höhere Subvention (24,000 Liv. jährlich) als früher erhalten. Diese wurde aber 1803 noch auf 100,000 Francs erhöht.*)

Durch Decret vom 20. Juli 1807 wurde die Theaterfreiheit wieder aufgehoben, und die Zahl der damals noch in Paris bestehenden 27 Theater vorläufig auf 8 beschränkt: Die Oper, das Theater Français, das Theater Feydeau (Opéra comique), das Odéon, das Vaudeville, die Variété's, das Ambigu und die Gaité. 1808 erhielten aber auch die Porte St. Martin und 1811 der Cirque olympique die Erlaubniß, ihre Vorstellungen wieder aufnehmen zu dürfen.

Die Vortragsweise der Tragödie war noch immer in einem bestimmten Gegensatze zu der des Lustspiels geblieben, welche letztere sich durch die Natürlichkeitsrichtung, welche das Lustspiel seit Molière einschlug, nur noch verschärft hatte. Daß dieses sich jetzt überwiegend der Prosa bediente, trug auch dazu bei, diesen Gegensatz noch entschiedener hervortreten zu lassen. Andererseits wirkte dieser veränderte Geist des Lustspiels und des in Folge davon entstandenen bürgerlichen Dramas auch wieder zu Gunsten der Naturwahrheit auf die Vortragsweise der Tragödie ein. Diese Einwirkung mußte noch durch die Vereinigung des Molière'schen Theaters mit den beiden anderen Theatern gefördert werden. Baron war der hauptsächlichste Repräsentant dieses Einflusses, der sich mit seinem Rücktritt von der Bühne daher wieder abschwächen mußte. Von ihm sagte Marmontel: „Man findet an ihm keinen Ton, keine Geste, keine Bewegung, die nicht die

*) Siehe: Régnier, Histoire du théatre français. — Febvre et Johnson, Album de la comédie française. Paris 1879.

der Natur wäre. Er ſchien zuweilen faſt allzuvertraulich zu werden, und doch war er jederzeit wahr. Er meinte, daß ein König in ſeinem Kabinet den Theaterhelden nicht ſpielen dürfe.“ Baron trat 1691 zum erſten Mal vom Theater zurück und erſt 1720 wieder als Cinna auf, doch wie man behauptet in der alten Friſche und Kraft, mit denen er noch neun Jahre fortwirkte.

Pierre Tronchon de Beaubourg, der ihn zunächſt erſetzte, fiel in den hochtrabenden Ton der älteren Darſtellungsweiſe zurück, was auch von Marie Anne de Chateauneuf, gen. Duclos gilt, die 1696 zur Comédie Française kam, um hier allmählich das Rollenfach der Champsmelé zu übernehmen, in dem ſie dann bis 1733 thätig blieb. Dagegen nahm Quinault-Dufresne (1693—1767), welcher 1713 am Theater Français debutirte, hier ſpäter Beaubourg erſetzte und bis 1741 an ihm wirkte, die von Baron angebahnte Richtung wieder auf. Eine anziehende Perſönlichkeit, eine ſympathiſche Stimme und die überzeugende Wahrheit ſeines Spiels machten ihn zum gefeierten Helden der Bühne. Er ſchuf den Oedipe (1718), den Don Pedre in Ignès de Castro (1724), den Orosmane in Zaïre (1732), den Glorieux des Destouches (1732), den Zamore in Alzire (1736) und fand in Adrienne Lecouvreur (1692—1730) eine Geiſtesverwandte. Letztere debütirte 1717 als Monime. Gleich ausgezeichnet in dem redneriſchen, wie in dem mimiſchen Theil, verband ſie Naturwahrheit mit ſtilvoller Schönheit. Obſchon ſie keinen zu großen Umfang der Stimme hatte, verfügte ſie doch über einen ganz außerordentlichen Reichthum von Tönen. Keineswegs groß, war ihr Ausdruck und Spiel, wo es deſſen bedurfte, doch voll Hoheit und Macht. Sie ſchien dann auf der Bühne zu wachſen, ſo daß diejenigen, die ſie bisher nur im Privatleben geſehen, ſie hier nicht wiedererkannten. Sie war berühmt als Elèctre, Bérénice, Hermione, Phèdre, Cornélie, Pauline, Athalie, als Iſabelle in der Mère coquette, als Gräfin in l'Inconnue; als Marquiſe in La surprise de l'amour und ſo vielen andren Rollen. Sie ſtarb nicht, wie es das Scribe'ſche Drama darſtellt, an Gift, ſondern an einer Blutung. Neben ihr gehörte beſonders Melle Desmareſt der Natürlichkeitsrichtung an. Ihre Stärke lag aber im Luſtſpiel, beſonders in den Rollen der Soubretten und Bäuerinnen. Sie war eine Nichte der Champsmelé und die Tante der Marie Anne Botel Dangeville (1714—96), welche 1730 die

Bühne betrat. Auch sie war ausgezeichnet in Soubretten- sowie in Charakterrollen, vorzüglich in denen der Koketten. Sie hatte am Theater, welches sie 1763 wegen der Intriguen von Melle Clairon verließ, den Beinamen la force du naturel erhalten.

Adrienne Lecouvreur hatte die Melles Gausin und Dumesnil zu Nachfolgern. Jeanne Cathérine Gaussein, gen. Gausin (1711 bis 1767) war die Tochter von einem Bedienten Baron's, aber von der Natur mit allen Gaben versehen, um in ihrem Berufe zu glänzen. Sie debutirte 1731 am Theater français, wo sie bis 1763 verblieb. Ihr Ruf war mit der Zaire (1732) begründet. Ihr eigentliches Fach war das Sanfte, Elegische, Rührende. Sie besaß, wie man sagte, die Gabe der Thränen. Andromaque, Junie, Inès, Alzire, Iphigénie gehörten zu ihren Hauptrollen. Auch ihre Agnès in der Ecole des Femmes, die Constance in dem Prejugé à la mode wurden unter vielen anderen gerühmt. Melle Clairon*) hat ihr das Charakteristische abgesprochen, Melle Dusmenil ist aber diesem Urtheil entgegen getreten. Bedeutender noch durch ihre natürliche Begabung war diese letztere selbst. Marie Françoise Marchand-Dusmenil*) (1711—1803) stammte aus guter Familie. Ihr Talent aber zog sie zur Bühne. Nachdem sie längere Zeit auf Provinzialtheatern gespielt, kam sie auch nach Paris und begründete hier (1737) durch die Clytemnestre ihren Ruf. Die großen gewaltigen Leidenschaften bildeten das ihr eigenste Gebiet. Sie suchte hauptsächlich dadurch zu wirken, daß sie ihre Kraft für die großen, bedeutenden Momente und Scenen aufsparte, in denen sie sich dann ganz dem Dämon ihres Genies überließ. Athalie, Medée, Cleopâtre, Sémiramis, Merope gehörten zu ihren vorzüglichsten Leistungen. Man hat ihr öfter Ungleichheit des Spiels vorgeworfen. Das Urtheil Garrick's über sie aber lautete: „Das ist keine Schauspielerin mehr, es ist Agrippine, Sémiramis, Athalie selbst, die man sieht." Sie zog sich 1776 vom Theater zurück, starb aber erst 1803, leider in großem Elend.

Die Dangeville, Gausin und Dusmenil ragten noch tief in die sogenannte Glanzperiode des Theater français herein, welche die Jahre 1740—80 umfaßt und außer von ihnen, von der Clairon

*) In ihren Mémoires, Edition Andrieux, Paris 1823.

**) Mémoires de Mello Dusmenil, Paris 1803.

und Contat, sowie von Lekain, Grandval, Bellecour, Préville, Molé, Brizard, Dugazon verherrlicht wurde.

Charles François Racot Grandval (1710—84) war der Sohn eines Organisten. Er trat an die Stelle Quinault-Dufresne's und excellirte in den Rollen des Misanthrope, Glorieux, Homme du jour, Manlius, Sertorius, Nicomède u. s. w., 1752 mußte er aber die größeren tragischen Rollen an Lekain abtreten. Ueberhaupt war er im Lustspiel bedeutender. Man hebt hier besonders die Eleganz, Feinheit und Grazie seines Spieles hervor. Berühmt war er in dem Fach der petits-maîtres. Auch schrieb er verschiedene kleine Stücke für die Bühne, von der er als Schauspieler 1768 zurücktrat.

Henri Louis Cain, gen. Lekain,*) geb. 1728 zu Paris, gest. 1778, ist uns bereits aus dem Leben Voltaire's bekannt. Er trat 1752 zum Theater français, nachdem man sich länger wegen des Abstoßenden seiner äußeren Erscheinung und seiner dumpfen Stimme gegen die Aufnahme desselben gesträubt. Er wußte aber selbst die Natur zu besiegen und seine gemeinen Gesichtszüge durch den Ausdruck der Energie und Gewalt seines Geistes, hier zu veredeln, dort furchtbar zu machen. Er gab immer die volle Illusion der Rolle und der Situation, welche er darstellte, und vereinigte sich den Bestrebungen der Clairon, auf die er sonst nicht ohne Eifersucht war, das historische Costüm in die Tragödie einzuführen, was aber erst Talma völlig gelang. Als seine vorzüglichsten Rollen werden genannt: Orosmane, Tancrède, Mahomet, Zamore, Nicomède, Rhadamiste, Néron, Manlius, Oedipe. Melle Clairon, die ihn den größten Schauspieler nennt, klagt, daß er oft zu gedehnt und declamatorisch gesprochen habe.

In einem dramaturgischen Werke vom Jahre 1747, Le comédien von Rémond de St. Albin, wird gegen die Unsitte der damaligen Schauspieler geeifert, die Stimme zu sehr zu forciren. Drei Arten der Monotonie seien es gewesen, welche die Wahrheit der Recitation damals beeinträchtigt hätten. Das Festhalten derselben Modulation, der gleichmäßige Tonfall am Schlusse des Verses und die zu

*) Mémoires de Le Kain avec des réflexions de Talma. Paris 1825 und 1874. — Siehe auch Samson, Le Kain, Talma, Melle Rachel in der Revue des cours litter. T. III.

häufigen Wiederholungen derſelben Inflexionen. Andrieux*) behauptet daß auch Lekain und die Clairon anfangs den Fehler des Forcirens der Stimme gehabt, denſelben jedoch ſpäter überwunden hätten.

Claire Joſephe Hippolyte Legris de Latude, gen. Clairon, 1723 geboren, 1801 geſtorben, von dunkler Herkunft, wendete ſich nach einer im Elend verlebten Kindheit, ſchon mit 13 Jahren der Bühne zu. Nachdem ſie längere Zeit als Sängerin und Soubrette die Provinz durchzogen, debütirte ſie 1743 als Phèdre im Theater français. Wie groß ihre natürlichen Anlagen immer waren, ſo hatte ſie doch ihre Erfolge weit mehr noch dem Studium und der Kunſt zu verdanken. Sie erreichte weder die ſchöne Natürlichkeit der Lecouvreur, noch die einzelnen genialen Momente der Dumesnil, aber ihr Spiel war durchdachter, abgetönter, harmoniſcher, nur daß es nicht ganz frei von Gemeſſenheit und Berechnung war. Sie verließ wegen einer erlittenen Kränkung noch in der vollen Kraft des Talentes die Bühne (1762). Larive und Melle Raucourt waren ihre vorzüglichſten Schüler.

Jean Claude Gille, gen. Colſon de Bellecour (1725—78), anfänglich Maler, widmete ſich ſpäter der Bühne und debütirte 1750 am Theater français, von dem er Lekain damals ſogar vorgezogen wurde. Er mußte die erſten tragiſchen Rollen jedoch bald an letzteren abtreten und ſich auf das ihm eigenthümlichere Feld der heiteren und komiſchen Charakterrollen zurückziehen. Er hatte beſonders große Erfolge als Chevalier à la mode und als joueur. An ſeine Stelle trat 1760 François René Molé (1734—1802). Er gefiel außerordentlich im Philosophe sans le savoir, in Les fausses infidélités, ſo wie ſpäter in Le Philinte de Molière und dem Vieux célibataire, ſowie in dem Fach der petits-maîtres. Er wurde Mitglied des Inſtituts, eine Ehre, die Molière verſagt blieb, und hinterließ Memoiren, die Etienne in ſeine Mémoires sur l'art dramatique (1825) aufgenommen hat.

Pierre Louis du Bus, gen. Préville (1721—99) betrat 1743 die Bühne auf einem der Theater de la Foire, übernahm dann die Leitung des Lyoner Theaters und wurde 1752 Mitglied des Theater français, welches er erſt 1786 verließ. Ludwig XV., der letzteres

*) In dem Vorworte zu den Memoiren der Clairon.

ſchon zur Aufnahme Lekains genöthigt hatte, befahl auch die Préville's mit den an den Herzog von Richelieu gerichteten Worten an: „Ich habe Schauſpieler genug für die Herren meiner Kammer, dieſen will ich aber für mich haben.“ Préville war ein großer Charakterdarſteller von außergewöhnlicher Geſtaltungskraft, durch die er ſich in die verſchiedenſten Perſönlichkeiten zu verwandeln vermochte. Er war gleich ausgezeichnet als Mascarille, wie als Baron Hartley (Eugénie), als Scapin, wie als Bourru bienfésant, als Michaud (Partie de chasse), wie als Turcaret. Garrick, der ihm befreundet war, nannte ihn das verhätſchelte Kind der Natur. Seine Memoiren wurden Paris 1813 edirt.

Jean Baptiſte Britard, gen. Brizard (1721—91) wollte urſprünglich Maler werden, vertauſchte aber dieſen Beruf mit dem des Schauſpielers. Er debütirte 1757 am Theater français, von dem er erſt 1786 zurücktrat. Er ſpielte die großen tragiſchen Charakterrollen: Oedipe, Lear, den alten Horace mit ebenſo ergreifender Wahrheit und ſchöner Natürlichkeit, wie den Henri IV. in der Partie de Chasse oder den Père de famille und den Dupuis.

Den letztgenannten Darſtellern ging Louiſe Contat (1760—1813) zur Seite, eine Schülerin der Melle Préville. Sie ſpielte von 1776 bis 1808 am Theater Français nach einander die Rollen der großen Koketten, der Soubretten und Mütter. Ihren größten Triumph errang ſie als Suſanne in Figaro's Hochzeit. Vorzüglich war ſie auch in Marivaux' Stücken.

Die Aufnahme des ernſten, in Proſa geſchriebenen Familiendramas und die Richtung, welche Diderot der ſchauſpieleriſchen Darſtellungskunſt durch den Hinweis auf das bisher vernachläſſigte maleriſche Moment der dramatiſchen Action und auf das jeu de théâtre gab, hatte um dieſe Zeit eine Veränderung in der Spielweiſe bewirkt, die nun realiſtiſcher und dabei lebensvoller und maleriſcher geworden war. Dies gab beſonders dem Zuſammenſpiel eine größere Beweglichkeit und dem ſtummen Spiel eine größere Bedeutung. Ohne dieſe Spielweiſe, die durch Beaumarchais beträchtlich gefördert worden war, würde man an die melodramatiſchen Stücke der Kaiſerzeit, zu denen, wie ich glaube, Mercier den Uebergang bildet, wohl ſchwerlich gedacht haben. Wie geringſchätzig man über letztere auch urtheilen mag, ſo eröffneten ſie der Schauſpielkunſt doch ganz neue Wege und Ziele

und bereiteten den Uebergang zu der spätern sogenannten romantischen Schule und überhaupt zu den Formen des neuesten Dramas vor.

Zunächst aber nahm unter dem Einflusse der Revolution und des Kaiserreichs das classische Drama und die rhetorische Darstellungsweise wieder einen neuen Aufschwung. Zu den Darstellern dieser Periode und Richtung, die hauptsächlich Talma und später Delle Mars vertritt, gehören auch Dazincourt, Dugazon, Monval, Fleury, St. Prix, St. Fal, Larive, Lafon, Damas und die Melles Raucourt, Duchesnois und Georges, welche letztere aber eine gegensätzliche Stellung einnimmt.*)

François-Joseph Talma, am 15. Januar 1763 zu Paris geboren, ebendaselbst am 19. October 1826 gestorben, Sohn eines Zahnarztes, studierte in London, wohin sein Vater übersiedelt war, zunächst Chirurgie, wendete sich aber schon hier der Bühne zu, indem er Mitglied eines kleinen daselbst befindlichen französischen Theaters wurde. Nach Paris zurückgekehrt studierte er unter Molé, Fleury, Dugazon am Conservatoire. Am 21. November 1787 trat er als Seide im Mahomet zum ersten Mal im Theater français auf, ohne jedoch sonderlich zu gefallen. In Carl IX. von Chénier wurde ihm gleichwohl die Titelrolle anvertraut, weil St. Fal wegen der revolutionären Tendenz dieses Stückes, sich die Rolle zu spielen geweigert. Wir wissen mit welchem Erfolg er sich dieser Aufgabe entledigte. Dieser stieg, ihm zu Kopf. Als man die Vorstellungen des Stücks abbrechen wollte, suchte er dies mit Heftigkeit zu verhindern und da es ihm nicht gelang, verließ er mit noch einigen Gesinnungsgenossen das Theater français um ein neues Theater, le second théâtre français de la Rue Richelieu zu gründen. Neben seinem sich rasch entwickelnden Talente trug seine politische Gesinnung wohl auch mit zu den stürmischen Erfolgen, die er von nun an erzielte, bei. Er hauchte dem Repertoire des alten classischen Theaters eine neue Seele ein, eine Seele voll Feuer und Leidenschaft, voll künstlerischer Begeisterung und einem sicheren Gefühl für Schönheit und Maß. In ihm erhob er sich zu seinen größten und vollendetsten Leistungen. Auch ist es ihm wohl hauptsächlich beizumessen, daß die durch das Familiendrama schon fast zur Seite geschobene classische Tragödie und

*) Eine vollständige Liste der Mitglieder des Theater français findet man in Régnier's Geschichte des französischen Theaters.

ihre Formen für längere Zeit wieder herrſchend wurden, was ſpäter mit dazu beitrug, daß das ſich entwickelnde romantiſche Drama, welches im Melodrama auf die bedenklichſten Abwege gerathen war, eine künſtleriſchere Form gewann. Doch creirte Talma auch viele neue Rollen, von denen hier nur der Othello des Ducis (1792) der Néron des Legouvé (1794), der Pharan im Abufar des Ducis, der Aegiſthe des Lemerier (1797), der Marigny in den Templiers (1805), der Leiceſter in der Maria Stuart des Lebrun (1820), der Danville in der Ecole des viellards, der Charles VI. des De la Ville (1826) hervorgehoben ſeien. In ſeinen Réflexions sur Le Kain et sur l'art du théâtre hat Talma ſein dramaturgiſches Glaubensbekenntniß niedergelegt. Er iſt zwar von einzelnen ſeiner Zeitgenoſſen, z. B. von Mad. de Staël ſehr überſchätzt worden, gleichwohl darf er unbedenklich der erſte tragiſche Darſteller der Revolutionszeit, des Kaiſerreichs und der Reſtauration genannt werden. An Einwürfen gegen ſein Spiel hat es freilich auch nicht gefehlt. Der redneriſche Theil ſoll zu emphatiſch geweſen ſein und in den ruhigeren Partien zur Monotonie geneigt haben, wozu ſeine dunkle, wenig biegſame Stimme mit beigetragen habe. Sein Vortrag, voll Feuer und Energie, ſei im Ganzen doch mehr das Ergebnis des berechnenden Studiums, als der unmittelbare Ausfluß eines genialen Geiſtes geweſen. Er habe mehr zur Bewunderung aufgefordert, als gerührt oder erſchüttert. Doch wird andererſeits ſchöpferiſche Geſtaltungskraft an ihm gerühmt, wie er z. B. dem Hamlet des Ducis alle in deſſen Bearbeitung verloren gegangenen Züge des Shakeſpeare'ſchen verliehen und das ſtumme Spiel zu einer bis dahin unbekannten Höhe entwickelt haben ſoll. Am 19. October 1826 wurde er der Bühne durch eine ſchmerzhafte Krankheit entriſſen. Ganz Paris trauerte um den Verluſt. Nahe an 100 000 Menſchen ſollen ſich nach dem Père la chaise begeben haben, ihm die letzte Ehre dort zu erweiſen. Die Comédie française war drei Tage geſchloſſen.

Françoiſe Hippolyte Boutet-Monvel, gen. Melle Mars, geb. am 9. Februar 1779 zu Paris, ebendaſelbſt am 20. März 1847 geſtorben, war die Tochter des Schauſpielers Monvel und der Schauſpielerin Salvetat, ſowie eine Schülerin der Louiſe Contat. Sie trat ſchon als Kind im Theater Montanſier, ſpäter im Feydeau auf. 1799 wurde ſie Mitglied des Theater français. Sie entwickelte in jugend-

lichen Rollen ſo viel Liebreiz, Anmuth, Geiſt und eine ſo tiefe, zum Herzen ſprechende Innigkeit, daß ſie in kurzem der erklärte Liebling des Publikums wurde. Ihren erſten Triumph errang ſie in Le sourd-muet de l'Abbé de l'Epée. Sie war vorzüglich in den Luſtſpielen Molière's und Marivaux', als Victorine in Le philosophe sans le savoir, als Suzanne in Figaro's Hochzeit, in Delavigne's l'Ecole des viellards und Les enfants d'Edouard in Le more de Venise von Alf. de Vigny, in Hernani und Angelo von Victor Hugo, als Louiſe de Vignerolles u. ſ. w. Melle Mars begann mit jugendlichen Liebhaberrollen. Trotz der Trefflichkeit ihrer Leiſtungen hielt man anfänglich ihr Talent für beſchränkt, doch ſollte ſie bald ihre Trefflichkeit auch im Fach der Koketten und Soubretten, ſowie als Heroine des modernen Dramas zeigen. Sie war ein Liebling Napoleon's. Ludwig XVIII. ließ ihr dies aber ſo wenig, wie Talma, entgelten, ſondern garantirte beiden ein jährliches Einkommen von 30000 Francs.

Cathérine Joſéphine Raſin, genannt Duchesnois, wurde am 5. Juni 1777 zu St. Saulvei geboren. Sie war von niedriger Herkunft, diente anfangs als Näherin, dann als Hausmädchen. Mit zwanzig Jahren ging ſie zur Bühne. Ihre Erfolge trieben ſie nach Paris, wo ſie eine Schülerin von Melle Raucourt wurde und durch den Einfluß Legouvé's Aufnahme am Theater français erhielt. Sie debütirte 1802 mit großem Succeß als Phèdre. Andere Triumphe folgten, die aber von Geoffroy, dem Kritiker des Journal de l'Empire (ſpäteren Journal des Débats) heftig beſtritten wurden, der ihr Melle Georges entgegenſtellte. Auch unterlag ſie zunächſt in dieſem Streite, in dem die Schönheit ihrer Gegnerin obſiegte, doch überließ ihr dieſe ſchon 1808 das Feld, indem ſie nach Rußland auf Gaſtſpiele ging. Melle Duchesnois war von der Natur in ihrer äußeren Erſcheinung wenig begünſtigt. Sie übte all ihren Zauber nur durch die tiefe Innigkeit ihres Spiels und ihre volle, wohltönende Stimme aus. Man tadelte aber an ihr das Spielen mit larmoyanten, ſchluchzenden Tönen. Noch lange glänzte ſie neben Talma, Larive und Lafon in der Tragödie da ſie erſt 1833 die Bühne verließ. Sie ſtarb zwei Jahre ſpäter.

Marguerite Georges Weymer, gen. Georges, am 23. Februar 1787 zu Bayeux geboren, fand auf Empfehlung von Melle Contat noch etwas früher als die Duchesnois Aufnahme am Theater français, wo ſie in den heroiſchen Rollen des claſſiſchen Dramas durch

Gewalt des Ausdrucks und durch Schönheit glänzte. Sie verließ, wie wir sahen, dasselbe 1808, um nach Rußland zu gehen. Zwar trat sie nach ihrer Rückkehr wieder in ihre frühere Stellung ein, allein ein unruhiger Wandertrieb, der sie zu Kunstreisen in die Provinz verleitete, gab die Veranlassung zu einem Bruche, welcher sogar die Entziehung ihrer Pension zur Folge hatte. Dies verschaffte ihr aber die Freiheit, an ein anderes Pariser Theater zu gehen. Sie wählte zunächst das Odéon, später die Porte St. Martin, wo sie im Verein mit Schauspielern wie Frédéric Lemaitre, Bocage, Marie Dorval u. A. und unter dem Einflusse der Dichter der das romantische Drama einleitenden Stücke und dieser letzteren selbst eine neue Epoche der Schauspielkunst in's Leben rief, in welcher sich erst die volle Kraft ihres schauspielerischen Naturells, das Feuer und die Gewalt des leidenschaftlichen Ausdrucks, dessen sie mächtig war, völlig entfalten konnten. Sie starb 1867.

Die Einrichtung der Bühne, sowie das Decorations- und Maschinenwesen hatten inzwischen natürlich auch große Veränderungen erfahren, zum Theil, weil die Zwecke des Dramas andere und mannichfaltigere geworden waren. Die verschiebbaren Coulissen und rollbaren Hintergründe waren aus Italien in Frankreich eingeführt worden. Sie kamen zunächst in der Oper und in den pièces à machines zur Anwendung, wo es das Problem der Verwandlung bei offener Scene zu lösen galt. Beim Schauspiel wurden sie wahrscheinlich erst nach der Vertreibung der Zuschauer von der Bühne eingeführt. Die freiere, natürlichere, malerischere Spielweise, zu der Diderot und nach ihm Beaumarchais und Mercier hingedrängt hatten, nöthigte auch zu einer reicheren Ausbildung des Requisiten- und Comparsenwesens. Auch die Beleuchtung war allmählich vervollkommnet worden. Erst 1782 bei der Uebersiedelung des Theater français ins Odeon, wurde aber die Beleuchtung mit Lichtern durch Lampen verdrängt. Quinquet war der Erfinder der letzteren.

Die Musik war bei der Oper schon seit länger ins Orchester verlegt worden. Beim Schauspiel fand dies ebenfalls, doch wohl erst nach der Verdrängung der Zuschauer von der Bühne statt.

Der Einfluß der Kritik auf das Theater mußte sich in dem Zeitalter des kritischen Geistes um so mehr geltend machen, als das Theater von den Franzosen immer als eine sehr wichtige Angelegen-

heit aufgefaßt und behandelt wurde. Die Zahl der in dem vorliegenden Zeitraum in Frankreich darüber erschienenen historischen, theoretischen und kritischen Schriften ist eine ganz ungeheure. Kein Volk besitzt eine so reiche Literatur über das Drama und das Theater, wie die Franzosen. Fast jeder bedeutende Dramatiker, fast jeder bedeutende Publicist, selbst die Philosophen beschäftigten sich mit der Theorie des Dramas, mit der Kritik des Theaters. Ich habe daher auf die bedeutendsten Werke schon hinweisen können, zu denen noch Du Bos, mit seinen Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, gezählt werden muß, die einen großen Einfluß ausübten und viele Mal aufgelegt wurden. Hier seien nur noch einige Worte über den Antheil der Journale und periodischen Schriften angefügt. Zu der offiziellen Gazette und dem Mercure galant, welcher unter verschiedenen Namen (Mercure de France, Mercure français) durch das ganze Jahrhundert fortbestand, war das Journal des savants (von 1665 an) und, 1731—34, Le nouvelliste du Parnasse des Abbé Desfontaines getreten, welcher von 1735 seine Observations sur les écrits des modernes erscheinen ließ und zu dieser Zeit einen bedeutenden Einfluß ausübte. Elie Cathérine Fréron, der 1749 mit seinen Lettres sur les écrits du temps debutirt hatte, gründete 1754 L'année littéraire, welche nach seinem Tode (1776) von seinem Sohne bis 1790 fortgeführt wurde. Daneben übten das Journal encyclopédique (1760—73), das Journal de Paris (1777—1811) und das Journal français eine große Wirkung aus. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war eine besondere Form der Kritik in den Memoiren und Correspondenzen entstanden. Von ihnen verdienen die Mémoires secrètes von Bachaumont, die Correspondance littéraire von Grimm und die Correspondance littéraire secrète von Métra besonders hervorgehoben zu werden. Auch Le Repertoire du théâtre français, in dem sich Fréry vernehmen ließ, Les annales dramatiques, Le Journal historique von Collé und l'Almanach des spectacles seien erwähnt. Unter dem Kaiserthum aber ergriff Geoffroy, nachdem er länger in der Année littéraire thätig gewesen war, in dem 1800 gegründeten Journal de l'empire, nachmaligem Journal des Débats das kritische Scepter. Er war ein geistvoller aber einseitiger Vertheidiger des akademischen Classicismus. Daneben waren der Publiciste und die Décade philosophique

hervorgetreten. Letztere, die von Ginguené gegründet worden war und an der Männer wie Say, Duval, Andrieux mitwirkten, bestand von 1794 bis 1807.

Es erübrigt nun noch auf die Bedeutung, welche die kleineren Theater für die Entwicklung der Schauspielkunst inzwischen gewonnen, hinzuweisen. Hier blühten zu Anfang des 19. Jahrh. am Théâtre des Variétés Brunet, Tiercelin, Potier, die beiden Baptiste, Lepeintre, Odry und die Melles Flore, Pauline, Jourdheuil; am Theater de l'Ambigu: Tentin und Marty, sowie die Melles Levèsque und Bourgeois; an der Porte St. Martin Melle Guérian, eine zweite Favart. — Die Bedeutung dieser und verschiedener anderer Nebentheater tritt aber erst in der nächsten Periode entschiedner hervor.

XII.

Die französische Tragödie im 19. Jahrhundert.

Einwirkungen der Restauration. — Einfluß Shakespeare's und Schiller's. — Delavigne. — Sein Compromiß mit den Romantikern. — Die übrigen classischen, sich zum Theil den Romantikern zuneigenden Dichter. — Entstehung der romantischen Schule. — Antheil der Melodramatiker daran. — Kirchliche Richtung der ersten Romantiker. — Shakespeare, der Ausgangspunkt der systematischen Romantiker. — Die Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen von Guizot und dessen Schrift über Shakespeare. — Die Shakespearebewegung. — Victor Hugo. — Cromwell und die neue romantische Doctrin. — Hernani und Marion de Lorme. — Le Roi s'amüse und Lucrèce Borgia; Höhepunkt des Victor Hugo'schen Drama's. — Alexandre Dumas; Soulié; Sue; Balzac. — Die Melodramatiker Felix Pyat; Anicet Bourgeois; d'Ennery. — Merimée. — Alfred de Vigny. — Die Ausläufer der classischen Richtung: François Ponsard. — Uebergang zum socialen Drama.

Die academisch-classische Form der Tragödie der Franzosen, hatte, nachdem sie von dem bürgerlichen Drama schon etwas zur Seite gedrängt worden war, wie wir gesehen, unter dem Einflusse der Republik und des Kaiserreichs, die beide nach römischem Vorbild gemodelt wurden, wieder so an Ansehen gewonnen, daß das empfindsame und dabei auf Naturwahrheit ausgehende Drama davor zurückweichen mußte und theils unter der Einwirkung der Mercier'schen

Doctrinen, theils unter dem des demokratiſchen Geiſtes der Zeit und des eindringenden romantiſchen Geſchmacks ganz neue Wege einſchlug und im Melodrama eine ganz neue und dabei volksthümliche Form gewann.

Es ſtand zu erwarten, daß die nach dem Sturze des Kaiſerreichs eintretende Reaction hierin eine Veränderung bewirken würde. Dies war zunächſt aber doch nicht der Fall. Das Melodrama entwickelte ſich eben ſo ruhig weiter, wie vorerſt die academiſch-claſſiſche Tragödie am Theater français noch herrſchend blieb, was ſich in Bezug auf letztere theils daraus erklärt, daß der Geſchmack der Gebildeten ſich wieder ſeit länger für dieſelbe entſchieden hatte und ſie eine mächtige Stütze und Förderung in der Academie fand, theils aber auch daraus, daß die Reaction einerſeits nicht mächtig genug war, die durch die Revolution und das Kaiſerreich ins Leben gerufenen Veränderungen wieder ganz zu beſeitigen, und, wo ſie dieſes verſuchte, nicht an die Zuſtände und Lebenserſcheinungen der Zeit Ludwigs XVI., ſondern an die Ludwigs XIV. anknüpfte. Wäre man doch von gewiſſer Seite am liebſten bis auf das Mittelalter zurückgegangen, um eine neue Herrſchaft der Kirche und Religion inauguriren zu können. Die claſſiſche Tragödie wurde daher von der Reſtauration, von dem neuen Königthume ebenfalls wieder begünſtigt, und Alles, was man von ihr verlangte, war, an die Stelle der imperialiſtiſchen Neigungen und Tendenzen, royaliſtiſche treten zu laſſen.

Die Einflüſſe, unter denen ſich das Melodrama entwickelt hatte, und die ſchon unter dem Kaiſerreich nicht ohne alle Einwirkung auf die claſſiſche Tragödie geblieben waren, machten ſich jetzt um ſo entſchiedener auf dieſe geltend, als die ſenſationellen Erfolge des Melodramas noch dazu aufforderten. Auch war durch die Anregungen, welche Ducis, Letourneur (in den Vorreden zu ſeiner Ueberſetzung der Shakeſpeare'ſchen Dramen), Arnaud de Baculard (in den drei Vorreden zu ſeinem Trauerſpiel Le comte de Cominges), Mercier (in ſeinem Essai sur l'art dramatique und durch ſeine Bearbeitungen von Romeo und Julie (Les tombeaux de Verone) [1774] und des Timon von Athen gegeben hatten, der Shakeſpeare'ſche Einfluß nun ſtärker hervorgetreten. Schiller begann gleichfalls in Aufnahme zu kommen. Nachdem Lamartellière 1792 mit der Bearbeitung von deſſen Räubern, Robert, chef de brigans, und

Chénier mit der des Don Carlos vorangegangen waren, brachte nun Mercier auch noch Jeanne d'Arc und Philippe II, ſowie ſpäter (1809) Benjamin Conſtant eine zuſammenziehende Bearbeitung der Wallenſtein-Trilogie in ein einziges Stück von 5 Akten auf die Bühne. So unglücklich dieſer letzte Verſuch auch ausfiel, in dem die Einheit der Zeit und des Orts wieder peinlich beobachtet war, ſo verdient er doch deshalb Hervorhebung, weil ſich darin der Einfluß des deutſchen vom romantiſchen Geiſte erfüllten Dramas auf das claſſiſche recht deutlich erkennen läßt.*) Von der weittragendſten Wirkung auf den Umſchwung in literariſchen Dingen aber waren die hierauf gerichteten Schriften von Frau v. Staël: De la littérature (1800) und De l'Allemagne (1810). „Shakeſpeare, heißt es in jener, iſt der Begründer einer ganz neuen Literatur, das macht, weil er kein Nachahmer war, weil er ganz urſprünglich iſt.“ Ein Bruch mit der Vergangenheit wird hier ſchon als nothwendig angekündigt, eine literariſche Revolution ſchon in Ausſicht genommen. „Wenn man den natürlichen Widerſtand beſiegen will — lieſt man an einer andern Stelle — welchen die franzöſiſchen Zuſchauer für das haben, was ſie das deutſche oder engliſche Genre nennen, ſo wird man mit Gewiſſenhaftigkeit alles bis ins kleinſte zu überwachen haben, was gegen die Feinheit des Geſchmacks irgend verſtoßen kann. Man wird kühn in der Auffaſſung, beſonnen in der Ausführung ſein müſſen.“ Gleichzeitig trat Lemercier in ſeinem Cours analytique für Shakeſpeare ein und 1814 wurden die Schlegel'ſchen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur ins Franzöſiſche übertragen. Natürlich blieben dieſe Anſichten nicht ohne Anfechtung. Wie früher La Harpe und ſpäter Marie Joſeph Chénier, ſo trat jetzt Geoffroy in dem Journal des Débats, ſo traten überhaupt die Academiker wieder gegen Shakeſpeare und den engliſchen und deutſchen Einfluß auf. Das Theater français, ganz unter der Herrſchaft der die claſſiſchen Formen und Regeln vertheidigenden Puriſten, ſchloß ſogar die vom romantiſchen Geiſte irgend beeinflußten Dichter der claſſiſchen Richtung hartnäckig aus, trieb ſie aber hierdurch in das feindliche Lager der kleinen Theater, die ihre Stücke mit Genugthuung zur Aufführung brachten. Dies geſchah

*) Eine vollſtändige Ueberſetzung der Schiller'ſchen Dramen lieferte Barante, Paris 1821.

unter Andrem auch mit Delavigne's Vêpres siciliennes (1819) und mit dessen Paria (1821), obschon dieser Dichter sich damals noch ganz zu den classischen Regeln bekannte.

Jean François Casimir Delavigne*) am 4. April 1793 zu Havre geboren, am 11. Dez. 1843 zu Paris gestorben, darf als der bedeutendste tragische Dichter dieser Richtung und Periode bezeichnet werden. Auch veranschaulicht seine Entwicklung am besten die jetzt entstehenden Einwirkungen, welche das classische Drama von dem sich entwickelnden romantischen Drama erfuhr, dem es auch schließlich erliegen sollte. Casimir studierte im Lycée Napoléon zu Paris. Schon früh zeichnete er sich durch einige größere Gedichte, die ihm die Anerkennung der Academie eintrugen, als Verskünstler aus. 1819 errang er im Odeon mit seinen Vêpres siciliennes einen durchgreifenden Erfolg. Er hatte sich darin Corneille und Racine zum Vorbild genommen. Die Stärke seiner Darstellung liegt in der Entwickelung zarter Empfindungen, wogegen der darin aufgeworfene Conflict zwischen der Pflicht des Sohnes und der des Freundes, zwischen Patriotismus und Liebe allzu ausgeklügelt erscheint. Der Dichter häuft darin die Verwicklungen, um die Lösung derselben weiter und weiter hinauszuschieben. Es spielt hier etwas von der quälenden Spannung vieler älterer spanischer Stücke herein, woran man Anstoß am Theater français nehmen mochte, was aber das Stück dem Odeontheater gerade wieder annähern mußte. Der Kritik empfahl es sich am meisten durch die sorgfältige Behandlung des Verses und durch die treffliche Zeichnung des Gouverneurs, einem überaus gelungenen und ansprechenden Bilde französischer Ritterlichkeit. Nachdem 1820 vom Odeon auch noch ein Lustspiel, Les comédiennes, mit nur geringem Erfolge gegeben worden war, erwarb Delavigne hier noch einen um so reicheren mit seinem Paria. Doch ist der darin behandelte Conflict zwischen Liebe und kindlicher Pflicht, zwischen Humanität und Standesvorurtheil nicht genug vertieft; er bewegt sich zu sehr im Abstracten, um ein lebendiges Interesse erwecken zu können. Hier ist Racine noch entschiedner sein Vorbild gewesen. Das Hauptgewicht ist auf die Ausführung der ganz lyrisch behandelten Chöre gelegt, die in der That von St. Beuve den Chören der Athalie dicht an die Seite gestellt worden

*) Siehe Julian Schmidt, a. a. O. I. 164. — Royer, a. a. O. V. 50.

ſind. Sein nächſtes Stück, das Luſtſpiel L'école des vieillards eröffnete ihm 1823 das Theater français, auf dem dann fünf Jahre ſpäter noch ein anderes, im Geſchmack der Spanier, aber ſtreng nach den Regeln geſchriebenes Luſtſpiel: La Princesse Aurélie mit nur mäßigem Erfolge gegeben wurde. Die Senſation, welche zu dieſer Zeit die neue romantiſche Schule erregte, blieb nicht ohne Einfluß auf ihn. Sein Marino Faliero, in dem er eine Mittelſtellung zwiſchen den beiden feindlichen Doctrinen einzunehmen ſuchte, fand daher am Theater français keine Aufnahme, dagegen an der Porte St. Martin einen großartigen Erfolg. Hier zeigt ſich jener Einfluß hauptſächlich in der Verbindung komiſcher und tragiſcher Elemente, in der des Rührenden mit dem pomphaft Heroiſchen. Das Stück erhielt im Druck eine Vorrede, in welcher der Dichter ſein neues dramaturgiſches Glaubensbekenntniß darlegt. „Ich bin von der Hoffnung durchdrungen — heißt es darin — einen neuen Weg eröffnet zu haben, auf dem die Autoren, die meinem Beiſpiele folgen, mit mehr Kühnheit und Freiheit, als früher ſich werden bewegen können. Die natürlichſte Philoſophie lehrt uns Toleranz, warum ſollten unſre Vergnügungen hiervon eine Ausnahme machen. Die Geſchichte unſrer Zeit iſt an Lehren ſo reich geweſen. Die Menſchen haben daraus neue Bedürfniſſe geſchöpft, man muß etwas wagen, um ſie befriedigen zu können. Es ſoll mir nicht an Kühnheit, dieſer Aufgabe zu genügen, fehlen. Von Achtung für die alten Dichter erfüllt, die unſre Scene mit ſo vielen Meiſterwerken geziert haben, erachte ich die ſchöne und biegſame Sprache, die ſie uns vererbt, als ein heiliges Vermächtniß. Inzwiſchen haben aber auch ſie ſämmtlich Neuerungen eingeführt und je nach den Sitten, Bedürfniſſen und Beſtrebungen ihres Jahrhunderts, verſchiedene Wege nach einem und demſelben Ziele verfolgt. Man ahmt ihnen alſo in einem gewiſſen Sinne nur nach, indem man ihnen nicht ganz zu gleichen ſucht." Die Puriſten ſchrieen über Verrath. Auch war dieſer Uebertritt in das feindliche Lager, obſchon nur in der Abſicht geſchehen, deſſen Verfechter zu ſich herüberzuziehen, entſcheidend für den Sieg der Romantiker. Die Julirevolution, deren Schlachtgeſang Delavigne in der Pariſienne anſtimmte, machte ihn kühner. Hatte er ſich in Marino Faliero von Byron anregen laſſen, ja, war er dieſem darin ſogar in Vielem gefolgt, ſo gewannen jetzt auch die Romane Walters Scott's noch Einfluß auf ihn. Seinem

Ludwig XI. liegt sichtlich dessen Quentin Durward zu Grunde. Zum ersten Male zeigt sich daher auch bei ihm eine individuellere Charakteristik, ein lebendigerer Sinn für das Malerische und das Costüm der Zeit. Er fand dafür die Zeichnung und Farben bei Walter Scott zwar schon vor, besaß aber nicht dessen Feinheit, um sie in ebenbürtiger Weise benutzen und anwenden zu können. Er zielte vielmehr theilweise auf Wirkungen hin, wie sie das an der Porte St. Martin in Blüthe stehende Melodrama zu verfolgen pflegte. Besonders schwach zeigte er sich in der Erfindung, daher bei ihm fast alle entlehnten, aber dabei veränderten Züge schwächer als in seinen Vorbildern erscheinen. Nichtsdestoweniger errang sein Ludwig XI., der 1832 auf dem Theater français gegeben wurde, einen großen Erfolg, zu dem das vorzügliche Spiel des Schauspielers Ligier in der Titelrolle wesentlich beitrug. Schon im Jahre 1830 hatte das Theater français, dem Drange der Zeit nachgebend, mit Alexandre Dumas' Henri III das romantische Drama bei sich zugelassen und dieses hierdurch gewissermaßen anerkannt. — In dem Vorwort zu dem 1833 folgenden Enfants d'Edouard weist Delavigne auf Shakespeare als seine Quelle und sein Vorbild hin. Er hatte sich aber darin, wie schon der Titel andeutet, nur auf die Darstellung einer Episode aus dessen Richard III. beschränkt und das Hauptgewicht auf das seinem Talente besonders zusagende rührende Element derselben gelegt. Es ist das vorzüglichste Werk des Dichters und hat sich bis jetzt ununterbrochen auf der französischen Bühne erhalten. Es fesselt durch den Gegensatz des Furchtbaren und Rührenden, durch die Grazie des Stils und der Sprache, durch das Colorit der Darstellung und das Interesse der Handlung. Es folgten: das Prosalustspiel Don Juan d'Autriche (1835), Une famille du temps de Luther (1836), ein düsteres Zeitgemälde, welches noch viele der Vorzüge des Dichters zeigt, das politische Lustspiel La popularité, (1838) La fille du Cid (1839) und die Oper Charles VI. (1843), die er zusammen mit seinem Bruder Germain geschrieben hat. Sie ist von Halevy componirt worden.

Delavigne gehörte noch zu den dramatischen Dichtern, die in ihrem Beruf eine heilige Aufgabe erkannten. Mehr als die ihm mangelnde Kraft hat ihn dies wohl auch vorsichtig und zaghaft in dem gemacht, was er seine dramatischen Neuerungen nannte. Er konnte daher weder die Puristen, noch die Romantiker völlig befriedigen,

wenn ihm auch beide ihre Achtung nicht zu verſagen vermochten. Dies ſprach ſich unter Anderem in den Gedächtnißreden aus, welche ihm St. Beuve und Victor Hugo, der an ſeine Stelle trat, in der Academie widmeten. Letzterer ſagte: „Obſchon das Gefühl für das Schöne und Ideale hoch in ihm entwickelt war, ſo wurde doch der Trieb des ſchriftſtelleriſchen Ehrgeizes bei ihm in dem, was er bisweilen Großes und Hohes zeitigt, durch eine Art natürlicher Zurückhaltung gehemmt und begrenzt, die man ebenſowohl loben, wie tadeln kann, je nachdem man in den Werken des Geiſtes dem Geſchmack, welcher Maß hält, oder dem Genie, welches unternimmt, den Vorzug giebt, die aber als eine liebenswürdige anmuthige Eigenſchaft, ſich in ſeinem Charakter als Beſcheidenheit, in ſeinen Werken als Vorſicht darſtellt.“ Die Werke Caſimir Delavigne's ſind viele Mal aufgelegt worden. Vapereau giebt als die beſten Ausgaben die von 1843, 1845 und 1851 an. Sein Bruder Germain, der ebenfalls Vieles, beſonders in Gemeinſchaft mit Scribe für das Theater geſchrieben, hat auch einen Abriß von dem Leben ſeines Bruders veröffentlicht.

Neben den tragiſchen Dichtern der claſſiſchen Richtung, die noch aus der früheren Periode in dieſe Zeit hereinragen, traten mit verſchiedenen anderen jetzt noch die folgenden auf: Guillaume Vienne t (1777—1868) mit den in die Jahre von 1813—25 fallenden Tragödien Cloris, Sigismond, Les Peruviennes u. ſ. w.; Conſtantin Royon (geſt. 1828) mit Phocion (1817) und La mort de César (1825); Pierre Antoine Lebrun (1785—1873) der Ueberſetzer von Schiller's Maria Stuart (1820), deren Erfolg als erſter Triumph des romantiſchen Dramas (hohen Stils) in Frankreich angeſehen wird, mit den noch in claſſiſcher Form, doch mit romantiſchen Anwandlungen gedichteten Tragödien Coriolan, Ulysse und Pallas, fils d'Evandre; Lucien Arnault, der Sohn Antoine Vincent's, mit Regulus (1822), Le dernier jour de Tibère (1828) und Cathérine de Médicis aux états de Blois, welche wegen der Conceſſionen an die Romantiker große Angriffe erfuhr; Etienne Jouy (1764—1846) der Dichter der Opern Die Veſtalin, Ferdinand Cortez u. ſ. w., einer der entſchiedenſten Verfechter des Claſſicismus, deſſen Tragödie Sylla einen bedeutenden Erfolg hatte; Alexandre Guiraud (1788—1847) mit den Macchabées, die 1822 im Odeon

ſeinen Ruf begründeten, mit Comte Julien und Virginie; Alexandre Soumet mit Clytemnèstre und Saul, die noch ganz im Stile des claſſiſchen Dramas gehalten ſind, wogegen Jeanne d'Arc (1825) und Elisabeth de Farnese, beide Nachahmungen Schiller'ſcher Dichtungen, dem romantiſchen Drama ſich nähern. Schon 1816 hatte ſich Soumet in ſeinem Schriftchen: Les scrupules littéraires de Madame de Staël für das Studium des fremden, beſonders des deutſchen Theaters ausgeſprochen. Am kühnſten nach dieſer Seite ging er in dem mit Belmontet geſchriebenen Fête de Néron (1829) vor. Seine ſpäteren Stücke ſchrieb er in Gemeinſchaft mit ſeiner Tochter Melle d'Altenheim. Soumet kann in der That als einer der erſten Dichter der romantiſchen Schule angeſehen werden, die jetzt bereits dieſen Namen erworben hatte und große Triumphe feierte. Die Keime zu ihr haben wir ſchon ſeit lange verfolgt. Wir fanden ſie, wenn auch noch faſt unmerklich, bereits in den Luſtſpielen des La Chauſſée, etwas ſtärker in den Rührdramen Diderot's und Beaumarchais, liegen. Früher und entſchiedener freilich traten ſie im Romane hervor, der dem romantiſchen Drama immer zur Seite oder voranging. Prevoſt, Rouſſeau, Bernardin de St. Pierre ſind hierfür Beweiſe. Im Drama hat der freien Entwicklung dieſes Elements noch lange das Anſehen des claſſiſchen Dramas, ſeiner Theorie, Regeln und Formen entgegengewirkt. La Chauſſée hatte noch nicht gewagt den Alexandriner aufzugeben. Rouſſeau und Beaumarchais hielten immer noch feſt an der Einheit des Orts und der Zeit. Auch Ducis zwängte ſeine Bearbeitungen Shakeſpeare'ſcher Stücke, Saurin den Beverley, ſelbſt Mercier den Barnevelt in die Enge der letzteren ein. Auch ſie beſchwerten ſich noch faſt alle mit der Feſſel des Alexandriners. Wohl war ein großer Schritt dadurch vorwärts geſchehen, daß Diderot das maleriſche Element der dramatiſchen Action und Darſtellung betonte und zu einer neuen Forderung für den Dichter und Schauſpieler machte. Erſt die melodramatiſchen Dichter aber warfen die Feſſeln des claſſiſchen Dramas ganz von ſich ab. Wie roh, materiell und gewaltſam die Mittel auch waren, welche ſie anwendeten und die Wirkungen, die ſie erſtrebten, ſo wird man ihnen dies eine Verdienſt doch nicht abſprechen können. Das Melodrama war zwar gewiß nicht die einzige Quelle, aus welcher die neue romantiſche Schule geſchöpft, wohl aber hat ſie viel zu ihrem Entſtehen mit beigetragen. Daß ein enger

Zusammenhang zwischen beiden besteht, der sich schon darin äußerlich darstellt, daß die Dichter der romantischen Schule ihre ersten Triumphe auf den Theatern der Melodramatiker feierten und immer wieder zu diesen zurückkehrten, geht aus den gemeinschaftlichen Arbeiten beider, wie z. B. Dumas des Aelteren mit Anicet Bourgeois, genügend hervor. Sogar der zu den Romantikern übergegangene classische Dichter Soumet schrieb Melodramen. Der Name „Romantisch", der, wie es scheint, in Frankreich zuerst von Letourneur und von Sismondi gebraucht worden ist, wurde später von Frau von Staël aus Deutschland neu eingeführt.

Ueber das Wesen des Romantischen habe ich mich Bd. I, II, S. 379 schon aussprechen können. Die besondere Form erhielt es in Frankreich aber zunächst durch die philosophischen Ideen des 18. Jahrhunderts, welche ja auch die Entfesselung des Gemüthslebens zur Folge hatten und zu jener Umwälzung führten, von deren Nachwirkungen Frankreich und Europa noch heute erzittern, sowie durch die Reaktion, welche letztere wieder hervorrief und die ebenfalls ihre und zwar auf die Wiedererweckung des kirchlichen Geistes gerichteten Doctrinen hatte. Auch hier also bewahrheitete sich, daß das Romantische nicht immer dieser zweiten Richtung angehören muß. Vielmehr werden wir einen Theil der epochemachendsten französischen Romantiker an der Spitze des geistigen Fortschritts, an der Spitze neuer umgestaltender Bewegungen stehen und ihre Werke von dem Geiste derselben bewegt und durchdrungen sehen; daneben freilich auch wieder andere, welche in der Flucht aus dem politischen und dem socialen Leben überhaupt das einzige Heil, die einzige Rettung suchten. Dies war es z. B. was neben ihrer poetischen Kraft, den von diesem idyllisch romantischen Geiste erfüllten Schriften Bernardin de St. Pierre's eine so große Macht über die Gemüther in einer Zeit geben mußte, in welcher die Genußmenschen plötzlich von der Bangigkeit vor den Gefahren ergriffen wurden, mit denen die durch die Entartung des Culturlebens herbeigeführten Mißverhältnisse drohten. Aus diesen Zuständen ist wohl auch die Erscheinung eines Schriftstellers wie Jean Pierre Claris de Florian (1755—94) und seines ungeheuern Erfolgs zu erklären.*)

*) Florian schrieb unter Anderem die lieblichen Hirtendichtungen Galatée und Estelle, und eine Reihe kleiner, zum Theil ebenfalls eine poetische Hirtenwelt spiegelnder Stücke, von denen sich Les deux billets, Le bon ménage und Le

Erſt zu Anfang dieſes Jahrhunderts ſchlug aber das, was man als franzöſiſche Romantik bezeichnen kann, eine kirchliche Richtung ein. Zunächſt ohne es ſelbſt recht zu wollen. Chateaubriand ſchwankte, als er ſeinen Atala ſchrieb, noch zwiſchen Materialismus und Chriſtenthum. Die innere Zerriſſenheit ſeines Helden ſpiegelt die eigene. Doch nur zwei Jahr ſpäter ſchon trat er mit ſeinem Génie du Christianisme hervor, in welchem dann allerdings die religiöſe Wiedergeburt der Welt von ihm anſtrebt wurde.

Eine geiſtige Verwandtſchaft mit dieſem größten der Romantiker Frankreichs und durch ihn mit den Führern der kirchlichen Reaction, zeigte auch anfänglich der Kreis von Dichtern, welcher zunächſt ſeinen Mittelpunkt in dem Salon der Gebrüder Deschamps*) fand, und zu dem unter anderen nicht nur Alfred de Vigny, Nodier, Victor Hugo, ſondern auch Dichter, die früher der gemäßigten claſſiſchen Richtung angehört hatten, wie Soumet und Giraut, oder auch Pichot (der Mitherausgeber der Ueberſetzung der Shakeſpeare'ſchen Dramen) zählten. Es war dieſer Zuſammenhang, welcher einzelne von ihnen ſogar den Salons der vornehmen Geſellſchaft empfahl und ihnen Eingang in dieſelben verſchaffte. Auch dürfte die religiöſe, kirchliche Tendenz, welcher die hervortretendſten Mitglieder der ſogenannten romantiſchen Schule damals noch huldigten, nicht wenig zu ihrem Sieg über den Claſſicismus beigetragen haben.

Der Ausgangspunkt des romantiſchen Dramas war jene kirchliche Tendenz aber nicht. Dieſer Ausgangspunkt war vielmehr Shakeſpeare, welcher überhaupt das Feldgeſchrei der ganzen neuen literariſchen Bewegung wurde. Der von der deutſchen und engliſchen Literatur ausgehende Einfluß war nämlich inzwiſchen in ſeinen Wirkungen immer allgemeiner, er war durch die Dichtungen Goethe's, durch die Walter Scott's und Byron's bedeutend verſtärkt worden. Alexandre Soumet trat 1816 in ſeinen: Les scrupules de Madame de Staël offen für die Nachahmung der fremden Dramatiker, beſonders der

bon père beſonders auszeichneten. Seine Werke ſind vielmals aufgelegt, zum Theil auch von G. Förſter, Quedlinburg 1827—29, überſetzt worden.

*) Emile Deschamps zeichnete ſich hauptſächlich durch Ueberſetzungen ſpaniſcher, deutſcher und engliſcher Gedichte aus. Auch war er als Herausgeber der Muse française von Bedeutung, welche zunächſt das Organ der romantiſchen Schule bildete.

deutſchen, ein. Rémuſat ſprach ſich 1820 unumwunden für die Nothwendigkeit einer Neugeburt der dramatiſchen Dichtung in ſeinem Aufſatz: Révolution du théâtre*) aus „Geſtehen wir nur — ruft er auch an einem andern Orte — daß das tragiſche Syſtem, in welchem Corneille und Racine ſich auszeichneten, ſeine Kraft verloren hat, und unſren Bedürfniſſen nicht mehr entſpricht.“ — Von entſcheidender Wirkung aber war die Ausgabe der Oeuvres complètes de Shakespeare, welche Guizot im Verein mit Barante und Pichot veranſtaltete und die epochemachende Schrift des erſten: Essai sur la vie et les ouvrages de Shakespeare.*) Die neue Ausgabe der Shakeſpeare'ſchen Dramen war zwar im Grunde nur eine neue Auflage der Ueberſetzungen Letourneurs — aber revidirt, verbeſſert und vervollſtändigt. Ihre Wirkung erhielt zudem einen außerordentlichen Nachdruck durch die Guizot'ſche Schrift, welche hauptſächlich gegen das Vorurtheil auftrat, daß es Shakeſpeare an Kunſt und ſeinen Werken an Einheit gefehlt habe. „Nie, heißt es hier unter andrem, hat Shakeſpeare ohne Kunſt geſchrieben, er hat nur ſeine eigene gehabt, die es in ſeinen Werken zu entdecken gilt. Man ſuche die Mittel auf, deren er ſich bediente und die Ziele, die er damit erſtrebte. Erſt dann wird man ſein Syſtem wahrhaft erkannt haben, erſt dann wird man wiſſen, ob es für uns noch weiter zu entwickeln iſt. Die Einheit des Eindrucks, dieſes höchſte Geheimniß der dramatiſchen Kunſt, iſt die Seele der großen Schöpfungen dieſes Dichters und der Gegenſtand ſeines unabläſſigen Strebens, wie es der Zweck aller Regeln eines jeden Syſtems iſt. Die ausſchließlichen Parteigänger des claſſiſchen Syſtems haben geglaubt, daß ſich die Einheit des Eindrucks nur mit Hilfe der drei Einheiten erreichen laſſe; Shakeſpeare hat ſie mit anderen Mitteln erreicht.“

1821 ließ ſich Nodier, 1823 Henri Beyle, unter dem Pſeudonym Stendhal, in einer Schrift Racine et Shakespeare, in einem ähnlichen, gegen die alte Schule gerichteten Sinne vernehmen. „Die Romantiker. heißt es hier, rathen niemand, Shakeſpeare unmittelbar nachzuahmen. Worin man ihm folgen muß, iſt nur die Art, die Welt, in welcher wir leben, zu betrachten und aufzufaſſen.“

Dieſe Bewegung erſchien jetzt bereits ſo ſtark und gefahr-

*) Neu abgedruckt in Passé et présent, par Mr. de Rémusat. Paris 1847. I. 140.

**) 1852 neu aufgelegt unter dem Titel: Shakespeare et son temps.

drohend, daß ſich die Academie 1823 öffentlich gegen die Neurer erklärte und ein neues vernichtendes Urtheil gegen Shakeſpeare ausſprach. Das Journal des Débats nahm für die Puriſten, Le conservateur littéraire und le Globe für die neue Schule Partei. Nodier, St. Beuve, Rémuſat, Alfred de Vigny, Magnin gehörten neben den Gebrüdern Deschamps und Victor Hugo zu ihren bedeutendſten Vorkämpfern.

Nodier hatte anfangs geglaubt den neuen dramatiſchen Meſſias der Schule in Lemercier zu finden, welcher in ſeinen neueſten Dramen den neuen Anſichten huldigte, ſie fand ihn aber, wenn auch vielleicht nicht in einer völlig genügenden, ſo doch in einer ungleich größeren Kraft.

Victor Marie Hugo,*) Sohn eines Offiziers, der ſich unter dem Kaiſerreich bis zum General aufgeſchwungen hatte, wurde am 26. Februar 1802 zu Beſançon geboren. Seine Kindheit verlief unter den wechſelndſten, gegenſätzlichſten Eindrücken, da ſein Vater faſt unmittelbar nach ſeiner Geburt nach Elba und dann nach Calabrien verſetzt wurde, wo er unter andern mit der Bekämpfung des Räuberhauptmanns Fra Diavolo beauftragt war. Die Romantik der hier in ſich aufgenommenen Eindrücke ward aber ſchon 1809 unterbrochen, da die Mutter zum Zweck der Erziehung der Söhne mit dieſen jetzt nach Paris überſiedelte, ein Aufenthalt, der 1811 wieder mit Madrid vertauſcht wurde, wo der Vater inzwiſchen zum Majordomus des Palaſtes ernannt worden war. Auch hier war aber kein Bleiben. Schon 1812 mußte Victor der Mutter auf's Neue nach Paris folgen, wo er dem Wunſche des Vaters gemäß, zum Offizier ausgebildet werden ſollte. Doch waren dies nicht die einzigen Gegenſätze, unter deren Einwirkung ſich die Seele des mit ſeltenen Eigenſchaften, beſonders mit einer überaus erregbaren und leicht entzündlichen Phantaſie begabten Knabens entwickelte. Von faſt größerer Bedeutung hierfür war der tiefgehende Gegenſatz, welcher ſich ſpäter zwiſchen ſeinem, im Dienſte der Revolution und des aus ihr hervorgegangenen und von ihren Ideen durchtränkten Kaiſerthums zu Anſehen gekommenen Vater und ſeiner Mutter

*) Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (theils von ihm, theils von Mdme. Hugo). Paris 1863. 2 v. — Vaperau. Année litteraire. (Berichtet über die einzelnen Werke.) — Julian Schmidt, a. a. O. II. 315. — Théâtre de Victor Hugo. Paris, Hachette 1872. 4 Bde., welche ſämmtliche Vorreden und den Abdruck der gerichtlichen Verhandlungen, welche einzelne Stücke hervorriefen, enthalten und mit Noten verſehen ſind.

entſtand, einer ſich mit leidenſchaftlicher Begeiſterung dem wiederauferſtehenden Königthum und der Kirche anſchließenden Vendéerin — ein Gegenſatz, der ſich allmählich zu einem völligen Zwieſpalt entwickeln ſollte. Von beiden Seiten blieben Eindrücke in der Seele Victor Hugo's zurück, doch mußten zunächſt die ihm von ſeiner Mutter zukommenden vorherrſchen. Dem Haß gegen das Kaiſerthum blieb er faſt durch ſein ganzes Leben treu, nur nach ſeinem Bruch mit dem Königthum, nach der Julirevolution erfuhr dies inſofern eine Aenderung, als er die Perſon Napoleon's, die als Erſcheinung und Capacität durch ihre Größe ſeine Bewunderung erregte, nun vom Kaiſerthum trennte. Zu jener Zeit aber war er noch ganz von den royaliſtiſchen und kirchlichen Geſinnungen ſeiner Mutter und Chateaubriand's ergriffen. Sie wurden in ihm durch die Ereigniſſe der Zeit und die endliche gerichtliche Trennung der Eltern nur noch genährt und geſtärkt. Sein Vater machte von dem Rechte Gebrauch, ihn der Leitung der Mutter ganz zu entziehen und übergab ihn dem Collège de Louis le Grand zur weiteren Ausbildung, doch ſollte grade dieſer Zwang, verbunden mit ſeiner Abneigung zur Mathematik, ihm die militäriſchen Studien noch völlig verleiden, wogegen ſeine poetiſchen Anlagen, die ſich bereits früher geregt hatten, jetzt ſtärker hervortraten. So war ſchon 1816 ein noch ganz in den academiſchen Regeln und Formen befangenes Trauerſpiel entſtanden, welches die Rückkehr der Bourbons feierte. 1819 waren zwei ſeiner Oden von der Académie des jeux floraux zu Toulouſe preisgekrönt worden, die ebenfalls wieder den Royalismus verherrlichten, ſo daß er bei Erſcheinen ſeiner Odes et ballades (1822) ſich bereits einer ſehr glänzenden literariſchen Stellung erfreute. Die royaliſtiſche kirchliche Partei hatte ihn auf ihren Schild gehoben; Chateaubriand, der poetiſche Heerführer derſelben, ihn als das enfant sublime gefeiert, er ſelbſt aber ſich an die Spitze einer neuen literariſchen Fraktion geſtellt, indem er den Conservateur littéraire (1819—21) gründete. Sein damaliges poetiſch literariſches Glaubensbekenntniß iſt in der Vorrede zu den Odes et ballades niedergelegt, worin es noch heißt: „Die Geſchichte iſt nur dann poetiſch, wenn man ſie von der Höhe der monarchiſchen Ideen und des religiöſen Glaubens betrachtet.“

Der Beifall, welcher den Dichter umrauſchte, dem als Lyriker unbeſtritten der nächſte Platz neben Chateaubriand und Lamartine eingeräumt wurde, trieb ihn zunächſt zwar immer noch weiter in dieſe

Richtung hinein, doch lange vor der Julirevolution erscheint er beträchtlich ernüchtert und es ist keine leere Phrase, wenn er, sich nun zum ersten Male rückhaltlos zu den entgegengesetzten Ansichten bekennend, sagt: „Meine alte royalistisch-katholische Ueberzeugung ist seit 10 Jahren mit dem fortschreitenden Alter mehr und mehr durch die Erfahrung dahingeschwunden. Es blieb wohl noch immer etwas davon in meiner Seele zurück, doch ist es kaum mehr, als eine religiöse, poetische Ruine."

Victor Hugo's erste, noch vor diese Zeit fallenden Dramen sind schon allein Beweise dafür. In Cromwell tritt er zwar noch schwach für das Königthum ein; in Hernani läßt er es schon in einem schwankenden Lichte erscheinen, in Marion de Lorme aber ganz heruntergekommen und kläglich. Es war also keineswegs erst die Hernani verkürzende und Marion de Lorme hindernde Theatercensur, welche Victor Hugo das Königthum in einem ungünstigeren Lichte zeigte. Man würde sie vielmehr gar nicht gegen ihn anzuwenden nöthig gehabt haben, wenn diese Stücke nicht schon so Vieles enthalten hätten, was royalistische Ohren unsanft berühren mußte.

Als Victor Hugo das Drama ernster in's Auge zu fassen begann, feierte gerade das Melodrama durch eine ganz neue Art der Bühnen- und Schauspielkunst seine Triumphe. Die Dichter, die sie doch selbst erst ins Leben gerufen hatten, ordneten ihr sich bald unter, und kamen zum Theil in Gefahr, hierdurch in eine ähnliche Stellung zu ihr zu gerathen, wie einst die Canevasdichter zu den Stegreifspielern. Es war daher von keiner geringen Bedeutung, daß die vom Theater français zurückgewiesenen, in einem freieren Tone schreibenden, dem romantischen Einflusse etwas nachgebenden classischen Dichter Raum neben ihnen gewannen. Besonders auf einen Geist von so tiefem und feinem Formgefühl, wie Victor Hugo konnte diese doppelte Einwirkung sicher nicht gleichgiltig bleiben. Doch stand dieser Dichter ganz augenscheinlich unter ihr nicht allein, sondern zugleich unter dem Einfluß der großen Dichtungen Shakespeare's, Walter Scott's, Byron's, Schiller's, sowie der älteren spanischen Dramatiker, wenn er diese auch nur überwiegend nach ihren theatralischen Wirkungen aufgefaßt haben mag. Julian Schmidt begrenzt dies sogar noch enger mit den Worten: „In der Methode seiner drama-

tiſchen Poeſie haben ihn Shakeſpeare und Schiller beſtimmt, den romantiſchen Inhalt hat er aus Calderon genommen."

Die Tragödie Cromwell, mit welcher Victor Hugo 1827 hervortrat und die ſchon ihrer Länge wegen nicht für die Bühne beſtimmt ſein konnte, würde ohne die Bedeutung des Autors und ohne den Anhang, den dieſer bereits ſich erworben hatte, ſchwerlich eine größere Wirkung auszuüben vermocht haben. Auch iſt dieſe mehr, als der Dichtung, der ihr vorausgeſchickten Einleitung zuzuſchreiben, in der er den Beſtrebungen der romantiſchen Dramatiker zuerſt einen beſtimmten lehrhaften Ausdruck gab, und welche zugleich ein leidenſchaftlicher Abſagebrief an die Doctrin des academiſch claſſiſchen Dramas war, worin beſonders die Lehre von der Einheit des Orts und der Zeit und ihren verderblichen Wirkungen bloßgelegt wurde. „Legen wir den Hammer an dieſe alten Theorien, Poetiken und Syſteme! — ruft der Dichter hier aus. — Brechen wir dieſe alten Gerüſte ab, welche die Façade der Kunſt maskiren! Es giebt weder Regeln, noch Modelle, oder vielmehr es giebt keine anderen Regeln, als die allgemeinen Geſetze der Natur, die ſich auf die Kunſt im Ganzen beziehen, und die beſondern Geſetze, welche für jedes einzelne Werk aus den Lebensbedingungen jeder einzelnen dichteriſchen Individualität entſpringen. Jene ſind ewig und innere, ſie bleiben, dieſe ſind veränderlich, ſie ſind äußere und gelten nur für den einzelnen Fall." Nach ihm hat das Drama die Natur und Wahrheit zu ſuchen, aber nicht dieſe allein; ſchon weil es keine abſolute Realität zu geben vermag. Die Kunſt iſt ihm vielmehr eine Verbindung des Idealen und Realen. Ihre Wahrheit müſſe daher auch noch eine andere, als die bloße Naturwahrheit ſein. Das Drama ſoll die Natur ſpiegeln, aber nicht ſpiegeln ſchlechthin, weil es dann gegen die Natur nur zurückſtehen würde, der Spiegel muß ein concentriſcher Spiegel ſein, der aus einem beleuchteten Punkte einen leuchtenden, aus einem leuchtenden eine Flamme macht. Das Weſen des Dramas ſoll nicht das Schöne, ſondern das Charakteriſtiſche ſein. Was der Dichter zu vermeiden hat, ſei das Gemeine, von ihm müſſe er die Natur und ihre Wahrheit befreien. Dies ſoll hauptſächlich dadurch geſchehen, daß er ſein Bild ganz von Localfarbe erfüllt erſcheinen läßt, die aber nicht eine nur äußerliche hervorgebrachte, oberflächliche ſein darf, ſondern eine aus dem Herzen der Dichtung kommende, alles durchdringende ſein muß. Ein zweites

Mittel ſieht er hierzu in der Anwendung des Verſes, doch mache dieſer es niemals allein. Vielmehr erſcheint ihm nichts ſo gemein, als die conventionelle Eleganz und Schönheit des Ausdrucks. Alles Gekünſtelte ſei zu vermeiden. Der unmittelbarſte, der natürlichſte leichthin vom Komiſchen zum Tragiſchen übergehende Ausdruck ſei auch der ſchönſte. Das romantiſche Drama insbeſondre müſſe eine Verbindung des Idealen mit dem Realen, des Ernſten und Heiteren, des Erhabenen und des Grotesken, die Seele unter dem Körper, die Tragödie unter der Komödie ſein.

Wie man über die Bedeutung dieſer Lehre auch denken mag, ſo iſt zwiſchen ihr und der Anwendung, welche der Dichter von ihr in dem vorliegenden Werke gemacht, doch noch ein bedeutender Unterſchied. Man wird von ſeinem Cromwell unmöglich einen Rückſchluß auf den Werth dieſer Lehre machen dürfen. Schließt ſie doch keineswegs die Forderungen der inneren Einheit, der Harmonie eines folgerichtigen Aufbaus, einer geſchloſſenen Struktur von ſich aus. Cromwell aber iſt ein chaotiſches Werk, deſſen Theile nur loſe und äußerlich mit einander verbunden ſind und in keinem ebenmäßigen Verhältniſſe zu einander ſtehen. Die beabſichtigte Verbindung des Erhabenen mit dem Grotesken iſt hier keine organiſche, vielmehr ſind dieſe Gegenſätze meiſt ganz willkürlich an einander geſchweißt. Wo ſie aber auch innerlicher verbunden erſcheinen, iſt dies doch ſelten für den Zweck der Darſtellung und für die Situation charakteriſtiſch, daher das, was der Dichter darin charakteriſtiſch nennen würde, nicht ſelten in das, was er doch gerade vermeiden will, in's Gemeine, wie das, was er grotesk nennen würde, ins Läppiſche und Poſſenhafte fällt.

Victor Hugo behandelt in dieſem Drama den inneren und äußeren Kampf, welchen Cromwell in ſeinem ehrſüchtigen Streben nach der Krone zu durchkämpfen hatte; doch wird dieſer uns nicht in einer ſich ſteigernden, der Kataſtrophe unaufhaltſam zudrängenden und durch ſie zu endgiltiger Entſcheidung kommenden Handlung, ſondern in einer Reihe breit ausgeſponnener, zum Theil gar nicht zur Sache gehörender, zum Theil aus dem Stile der Darſtellung fallender Epiſoden vorgeführt, in denen das Geſchichtliche meiſt nur einen anekdotiſchen Charakter hat. Cromwell muß jeden Schritt, den er nach ſeinem Ziele vorwärts gemacht, wieder zurückthun und trotz der mannichfachen Situationen, die wir an der Hand des Dichters durchlaufen, befinden

wir uns am Schluſſe genau auf demſelben Punkte, von welchem wir ausgingen. Cromwell hat zwar, vom Zufall begünſtigt, alle gegen ihn geplanten Liſten durchkreuzt, doch nur, indem er ſich immer wieder den Schein zu geben wußte, als ob er der Krone entſage. Aufgegeben iſt zuletzt aber ebenſowenig, wie die leidenſchaftliche Begier, der feſte Entſchluß immer wieder nach derſelben zu greifen. Der Dichter läßt uns ſelbſt keinen Zweifel darüber. Das letzte Wort ſeines Stücks iſt der heimliche Gedanke Cromwells — „Wann werde ich König ſein?“

Die bedeutendſte Einwirkung auf ſie hat ohne Zweifel Walter Scott ausgeübt. Die Scenen Cromwell's mit ſeiner Frau und ſeiner Tochter und die zwiſchen dem Nekromanten Manaſſe und Cromwell erinnern aber auch an verwandte Scenen in Schiller's Wallenſtein, den Victor Hugo wohl nur aus franzöſiſchen Bearbeitungen kannte. Die Volks- und Verſchwörungsſcenen des letzten Akts weiſen endlich auf Shakeſpeare's Julius Cäſar hin. Doch iſt der franzöſiſche Dichter überall hinter ſeinen Vorbildern zurückgeblieben, ſo daß man von ſeinem dramatiſchen Talente, trotz mancher werthvollen Einzelheiten hier noch keine zu große Meinung gewinnen konnte. Gleichwohl rief das Erſcheinen des Werks eine mächtige Erregung, eine enragirte Parteiung hervor. Die Puriſten ſchloſſen ſich feſter zuſammen und erklärten den ketzeriſchen Neuerungen den Krieg. Die Romantiker noch verſtärkt aus der ſtudentiſchen Jugend, nahmen ſogar äußerlich mit ihren wallenden Lockenköpfen, ihren bebänderten Spitzhüten eine herausfordernde Haltung an.

Inzwiſchen war es Alexander Dumas gelungen, ſeinem in romantiſchem Geiſte, mit einer ungleich glücklicheren theatraliſchen Verve und in einer lebendig bewegten, farbenreichen Proſa geſchriebenen Drama Henri III. Eingang auf dem Theater français zu verſchaffen und einen großen Erfolg damit zu erringen (1829). Ihm folgte Victor Hugo mit ſeinem Hernani (1830). Er iſt ebenfalls wieder in Alexandrinern geſchrieben, der Dichter erſcheint aber als ein völlig anderer darin. Er hat ſich diesmal in der Führung der Intrigue, in der ausgeklügelten Spitzfindigkeit der Situationen, das alte ſpaniſche Drama zum Vorbild genommen. Von letzteren dürften ſogar einige direct für dasſelbe entlehnt worden ſein. Das Geſchichtliche hat, wie bei den ſpaniſchen Dichtern, auch hier eine ſehr willkürliche, phantaſtiſche Behandlung erfahren, die vorzugsweiſe auf

den ſceniſchen und ſchauſpieleriſchen Effect berechnet erſcheint, doch fehlt hier das Tiefſinnige, welches dort das Willkürliche der Erfindungen mildert und bedeutungsvoll macht. Obſchon die Handlung auch hier noch hie und da etwas Sprung- und Epiſodenhaftes zeigt, ſo erſcheint ſie im Ganzen doch ungleich geſchloſſener. Die Entwickelung drängt in ſpannender Weiſe der Kataſtrophe zu. Die Charaktere, wenn ſie auch mehr, als wünſchenswerth, den Situationen und ihren Effekten untergeordnet erſcheinen, nehmen ein ſelbſtändigeres und dramatiſcheres Intereſſe in Anſpruch. Auch iſt der Charakter und die Struktur der Viktor Hugo'ſchen Dramen hier ſchon in der Hauptſache feſtgeſtellt. Jeder Akt bildet ein in ſich abgeſchloſſenes und doch nach dem beabſichtigten Totaleindruck des Ganzen geſtimmtes Gemälde von einem ganz eigenthümlichen Colorit, wodurch er ſich wirkungsvoll von den übrigen abhebt, ſich doch mit ihnen ergänzend, was durch das Spannende der Handlung gefördert wird.

Marion de Lorme war mit Hernani ſchon im Jahre 1829 und zwar noch früher, als dieſer entſtanden. Sie ſollte jedoch erſt ſpäter und nach mancherlei Widerſtande zur Aufführung kommen. Die Anhänger der claſſiſchen Doctrin übten nicht nur auf das Theater français, auf die Preſſe, auf die Cenſur ihren Druck und Einfluß aus, eine Deputation der Academie reichte 1829 auch noch ganz unmittelbar eine Petition gegen die Neuerer bei Carl X. ein. Durch die Cenſur hatte man zwar das Verbot der Marion de Lorme erlangt, Carl X., welcher den Dichter ſogar für den hierdurch erlittenen Schaden durch eine Erhöhung ſeiner Penſion von 3000 auf 6000 fr. entſchädigen wollte, was von Victor Hugo aber abgelehnt wurde, weigerte ſich jedoch in ähnlicher Weiſe gegen Hernani vorzugehen. „In Dingen der Literatur," erwiderte er den Petenten, „habe ich nur, ſowie Jeder von Ihnen, meine Herren, meinen Platz im Parterre." Hernani kam alſo am 26. Februar 1830 im Theater français zur Aufführung. Das Publikum war aufs Höchſte geſpannt. Beide Parteien ſtanden einander zum Kampfe gerüſtet gegenüber. Erſt der vierte Akt ſchlug durch. Der fünfte entſchied den Sieg für den Abend zwar vollſtändig, doch ſollte derſelbe noch heftig beſtritten werden. Die zweite Aufführung bezeichnet einen der tumultuariſcheſten Abende des Theater français, er wurde vielleicht nur

von dem der ersten Aufführung des Germanicus im Jahr 1817 übertroffen. Damals entsprang aber der Kampf politischen Motiven, es war eine Schlacht zwischen Bonapartisten und Royalisten, die mit Fäusten und Stöcken geschlagen wurde und sich auf die Straße mit übertrug. Heute war der Kampf jedoch nur ein ästhetischer. Die Stöcke waren verschwunden, die Fäuste aber geblieben. Der Sieg fiel den Romantikern zu; was sich in den nächsten Vorstellungen wiederholte, bis der Widerstand der Puristen endlich erstarb. Hernani hatte 54 Vorstellungen hinter einander. Die classische Tragödie und Doctrin hatte eine Niederlage erlitten, von der sie sich bis jetzt nur einmal, aber blos vorübergehend erholte.

Hernani ou l'honneur castillan behandelt, wie der Titel schon andeutet einen der hauptsächlichsten Gegenstände des altspanischen Dramas. Drei der hervorragenden Persönlichkeiten des Stücks werden in verschiedener Weise von dem starren Begriff der castilianischen Ehre bewegt. Alle drei: Don Ruy Gomez de Silva, ein stolzer hochsinniger Edelmann, Hernani, der geächtete Bandit, der aber ebenfalls einem hohen Hause entstammt, und der König Don Carlos, späterer Carl V., verlangen nach dem Besitz der schönen Donna Sol, welche Don Gomez verlobt ist, des Königs Liebe zurückweist, dem vom Gesetze verfolgten Hernani aber in Noth und Verderben zu folgen entschlossen ist. Es ist diese Liebe, welche bei diesen drei Männern mit dem Begriffe der Ehre in Conflict geräth, was sowohl die bösen Leidenschaften, wie die guten Neigungen ihrer Seele entbindet. Der König fällt in die Hände Hernani's, der ihn zum Zweikampf fordert und da er dessen sich weigert, von diesem, der ihn zu morden verschmäht, im Stolze der Uebermacht freigegeben wird. Hernani fällt in die Hände des Don Gomez, dessen Ehre er aufs tiefste verletzt hat, der ihn aber nichtsdestoweniger, weil er, bevor er dies wußte, ihn seines Schutzes versichert hatte, mit Gefahr seines Lebens gegen den König vertheidigt. Dieser, in dessen Gewalt endlich beide gefallen sind, der aber inzwischen Kaiser geworden ist, will nicht minderen Edelmuth zeigen. Er nimmt beide zu Gnaden auf, bestimmt Gomez, dem Besitze von Donna Sol zu entsagen, und vereinigt hierauf Hernani mit dieser. Hernani, der seine Freiheit von Don Gomez nur durch das Versprechen erkauft hatte, Rache an dem König zu nehmen, sobald aber dieses geschehen und Gomez hierzu das verabredete Zeichen geben würde, sich selber zu tödten —

Hernani wird in der Hochzeitsnacht, da er seine schöne Braut eben umfangen will, durch dieses Zeichen, den unheimlichen Ton eines Horns, an sein unseliges Versprechen plötzlich gemahnt. Er löst nach schwerem Kampfe, indem er sich vergiftet, seine verpfändete Ehre ein. Donna Sol folgt seinem Beispiel und auch Don Gomez giebt sich, seine unbarmherzige That zu sühnen, den Tod.

Das Melodrama hatte längere Zeit durch den möglichst starken Gegensatz von Tugend und Laster, von sittlichem Adel und sittlicher Verworfenheit zu wirken gesucht, dabei aber jedes in individueller Getrenntheit darzustellen geliebt. Obschon es bei Victor Hugo an solchen reinen Gegensätzen gleichfalls nicht fehlt, suchte er doch die Stärke seiner Darstellung vorzüglich darin, daß er diese Gegensätze auch noch in eine und dieselbe Persönlichkeit verlegt und ihr tragisches Schicksal nicht nur aus dem Widerspruche mit der Welt, sondern zugleich aus diesem inneren Widerspruche entwickelt. Ja, er erblickte den höchsten Triumph der Kunst gerade darin, hierdurch die sittliche Häßlichkeit, die ungeheuerliche Verworfenheit zum Mittelpunkte des Interesses seiner Darstellung zu machen. Dies geschah in noch gemäßigter Weise in seiner Marion de Lorme und erreichte seinen Gipfel in Le Roi s'amuse, denen Lucrecia Borgia und Marie Tudor hierin nur wenig nachstehen.

Die Verbindung des Häßlichen mit dem Schönen wird auch schon in der Vorrede zu Cromwell berührt. „Dieser Flecken — heißt es hier — soll nichts andres als die unabtrennliche Bedingung der eigentlichen Schönheit sein. Dieser starke Farbenauftrag, welcher nahe beleidigt, ist aus einer gewissen Ferne gesehen, ganz unerläßlich für die Wirkung des Ganzen. Nehmt das Eine hinweg und ihr vernichtet das Andre. Alles Eigenthümliche beruht nur hierauf." Erst in dem Vorworte zu Le Roi s'amuse aber formulirt er die Lehre vom Häßlichen in ihrer vollen Schärfe und treibt sie nun weit über die Grenzen ihrer Berechtigung hinaus. „Nehmt die häßlichste, abstoßendste, vollständigste Mißbildung — liest man hier — stellt sie so auf, daß sie am schärfsten hervortritt, auf die tiefste, verachtetste Stufe der menschlichen Gesellschaft, beleuchtet dies elende Geschöpf von allen Seiten durch die niedrigsten Contraste, und gebt ihm dann eine Seele, werft in diese Seele das reinste Gefühl, welches dem Menschen gegeben ist, das Gefühl eines Vaters — was wird geschehen? Dies

hohe Gefühl, durch gewiſſe Bedingungen erwärmt, wird vor euren Augen dieſes herabgewürdigte Weſen verwandeln, das Kleine wird groß, das Mißgeſtaltete ſchön werden." Dies war es denn auch was, Victor Hugo nur auf eine andere Weiſe in Lucrezia Borgia darſtellen wollte, in welcher der Mutterliebe eine ähnliche Rolle zugefallen iſt. Doch auch ſchon in Marion de Lorme war es in zwar milderer, dafür aber faſt noch anſtößigerer Form verſucht, hier wo die käufliche Liebe eines ſchönen Weibes plötzlich vom Zauber der echten, wahren, ſelbſtloſen Liebe berührt wird und dieſes in dem tragiſchen Conflicte der letzteren mit der früheren Verworfenheit untergeht. Wenn es aber ſchon fraglich iſt, ob in einer Courtiſane eine ſolche Reinheit der Empfindung überhaupt möglich, ſo muß doch jedenfalls das Mittel, welches ſie zur Rettung ihres Geliebten ergreift, gerade bei ihr als ein ſehr zweideutiges Opfer erſcheinen. Nur ein reines Weib würde, wenn überhaupt, dasſelbe darbieten dürfen, um damit vollen Glauben finden zu können. Ein anderer Fehler des Stücks iſt, daß der Dichter das Hauptmotiv mit einem zweiten verknüpfte, das in ſeiner Behandlung faſt noch einen größeren Raum, als das erſte einnimmt, und ihm doch in gar nichts verwandt iſt, ich meine das Duellmotiv. Nichtsdeſtoweniger bezeichnet Marion de Lorme im dramatiſchen Sinne einen großen Fortſchritt des Dichters. Der Conflict entwickelt ſich mit größerer dramatiſcher Kraft. Das Colorit iſt energiſcher, harmoniſcher, ſtimmungsvoller.

Victor Hugo erzählt, daß er nur bis zum Sturze der Regierung Carl X. an der Veröffentlichung dieſes Stücks behindert worden ſei, das eigene Gefühl ihn aber beſtimmt habe, dieſelbe noch weiter zu verzögern, weil man ſonſt leicht eine gehäſſige Anſpielung auf den geſtürzten König darin hätte finden können, an die er niemals gedacht habe. Dieſe Rückſicht war dem Dichter allerdings um ſo mehr geboten, als Carl X. ſich gegen ihn immer wohlwollend verhalten hatte. Auch ſollte Victor Hugo nur zu bald die Erfahrung machen, daß das neue Regime der Freiheit der Theater keine größere Sicherheit bot, obſchon ſie durch die Charte gewährleiſtet war. Das am 22. November 1832 zur Aufführung gelangte Drama, Le Roi s'amuse wurde unmittelbar darauf verboten.

Der Dichter proteſtirte in der geharniſchten Vorrede zu dieſem Stück gegen dieſen ungeſetzlichen Gewaltact, zugleich aber auch gegen den wider dasſelbe erhobenen Vorwurf der Unſittlichkeit, der ihm

nicht nur von der Regierung, ſondern auch von einem Theile der Kritik und des Publikums gemacht wurde.

„Das Theater — heißt es hier — iſt wie man nicht genug wiederholen kann, in unſeren Tagen von der weittragendſten Bedeutung, einer Bedeutung, die ſich mit der zunehmenden Civiliſation nur noch ſteigern wird. Das Theater iſt eine Tribüne. Es iſt eine Kanzel. Es ſpricht laut und vernehmlich. Wenn Corneille ſagt:

‚Pour être plus qu'un Roi, tu te crois quelque chose —'

ſo wird Corneille zum Mirabeau. Wenn Shakeſpeare ſagt:

‚To die, to sleep —'

ſo wird er zum Boſſuet. — Der Autor dieſes Dramas weiß, welch große und ernſte Sache die Bühne iſt; er weiß, daß das Drama, ohne die Grenzen der Kunſt verlaſſen zu müſſen, eine nationale, ſociale, humanitäre Miſſion zu erfüllen hat. Er fragt mit Strenge und Beſonnenheit nach der philoſophiſchen Tragweite ſeines Werks, weil er ſich verantwortlich dafür weiß und nicht will, daß die ſeinen Stücken lauſchende Menge ihn eines Tages für das, was er ihr vorträgt, zur Rechenſchaft ziehe. Auch der Poet hat eine Verantwortung für die ihm vertrauenden Seelen und der Autor hofft immer nur Scenen auf der Bühne zu entwickeln, welche erfüllt von guten Lehren und Rathſchlägen ſind. Er wird immer gern den Sarg in den Banketſaal bringen, die Orgien von Todesgeſängen unterbrechen und die Kapuzen neben den Masken erſcheinen laſſen. Was aber die Krankheit und das Elend betrifft, ſo wird er ſie niemals im Drama ausbreiten, ohne auf das Abſtoßende dieſer Nacktheiten den Schleier einer tröſtenden Idee zu werfen. Er wird Marion de Lorme nicht auf der Bühne erſcheinen laſſen, ohne die Courtiſane durch etwas Liebe zu reinigen, noch den mißgeſtalteten Triboulet ohne das Herz eines Vaters, noch die ſchreckliche Lucrezia ohne das Gefühl einer Mutter. Laßt durch das Ganze nur eine ſittliche, mitleidweckende Idee gehen und es giebt nichts Häßliches und Abſtoßendes mehr. Das verächtlichſte Ding, wenn ihr es mit einer religiöſen Idee verbindet, wird heilig und rein. Hängt Gott an den Galgen, ſo habt ihr das Kreuz."

Victor Hugo mag von dieſen Abſichten erfüllt geweſen ſein, doch ging er ſicher bei Verfolgung derſelben weit über das Ziel. Er mag in der dichteriſchen Erregung ſich in die Ueberzeugung hineingeredet haben, nie andre als äſthetiſche und moraliſche Wirkungen zu erſtreben, doch war er dann wenigſtens in einer gewiſſen Selbſttäuſchung befangen. Nur zu oft hat er ſie, vielleicht ohne ſich deſſen deutlicher bewußt zu werden, der theatraliſchen Wirkung zum Opfer gebracht. Er iſt ein Meiſter des dramatiſchen Colorits, wie er dem

französischen Drama überhaupt erst den von Diderot geforderten Zauber der Farbe und das durch sie zu erreichende Stimmungsvolle gegeben hat, selbst hierbei ist er aber nicht immer in künstlerischer Weise zu Werke gegangen. Nur zu häufig erscheint er berechnend darin. Er hat Farbe und Stimmung nicht selten zur Hauptsache gemacht und ihnen die Handlung untergeordnet. Wohl hat er scenische Wirkungen erzielt, die man vorher auf der französischen Bühne nicht kannte und den Kreis derselben mächtig erweitert. Auch war er der Erste nicht, der diese Wirkungen um ihrer selbst willen suchte, aber er ist hierin weiter, als vor ihm irgend ein Dichter von seiner Bedeutung gegangen. Ich will, um dies zu erhärten, mich nur auf ein einziges Beispiel berufen. Der Effect jener in die Liebestrunkenheit Hernani's hereinklingenden Todesmahnung durch den Ton des verhängnißvollen Hornes hat sowohl in Le Roi s'amuse, wie in Lucrezia Borgia wieder sein Seitenstück gefunden. Dort klingt in den Rachejubel Triboulets, der den König todt unter seinen Füßen zu haben glaubt, der lebensfrohe Gesang desselben, ihn plötzlich mit einer dunklen, schrecklichen Ahnung erfüllend, herein. Hier wird das Bachanal der todtgeweihten Gäste Lucrezia Borgia's plötzlich von den unheilverkündenden Todesgesängen der Mönche unterbrochen, welche den arglosen Uebermuth derselben in Entsetzen und Grausen verkehren.

Le roi s'amuse und Lucrezia Borgia bezeichnen die Höhepunkte des Victor Hugo'schen Dramas. In ihnen erscheint er als Meister der dramatischen Technik und, wie schon gesagt, des dramatischen Colorits. Auch wird man, wie viel gegen die Richtung, die er dem neuesten Drama gegeben, auch einzuwenden ist — denn gewiß haben seine Grundsätze und Ansichten nicht nur den berechneten Bühneneffect, sondern auch die sociale Tendenz, mit dem Scheine berechtigter Factoren umkleidet, so daß das sociale und socialistische Drama vielfach an ihm angeknüpft hat, — doch nicht vergessen dürfen, daß er den bildsamen dramatischen Elementen, die im Melodrama roh und ungestaltet verstreut lagen, eine künstlerische und ideale, so wie überhaupt dem Drama eine freiere Form und einen neuen Inhalt gegeben, der zwar zuweilen von einem romanhaften Charakter, aber von ihm in seinem dramatischen Kerne ergriffen worden ist; sowie daß er endlich ganz neue dramatische Probleme aufgeworfen, ganz neue und jeden-

falls ergreifende Conflicte und nicht blos große Ungeheuerlichkeiten, sondern auch große Schönheiten entwickelt, ja fast alle seine Nachfolger an poetischer Stimmung, an poetischen Intentionen übertroffen hat. Hätte er aber auch kein Verdienst weiter als das, welches ihm Niemand bestreiten wird, den Conventionalismus des alten classischen Dramas gebrochen und die Bahn für etwas Lebendiges, Eignes und Freies geöffnet zu haben, so würde ihn dies schon allein zu einer bedeutenden Erscheinung in der Entwicklung des französischen Dramas machen. Alphonse Royer, ein Altersgenosse des Dichters*) sagte, um diese Bedeutung ins Licht zu stellen: „Ich wollte nur, daß diejenigen, welche den Untergang jener Epoche der tödtlichsten Langeweile und der Unfähigkeit noch immer bedauern, zu sechs Monaten Phocion oder Pertinax verurtheilt würden."

Die Absicht, welche Victor Hugo mit seiner Lucrèce Borgia ververfolgte, hat er zum Theil selbst in den Worten dargelegt:

„Was ist diese Lucrèce Borgia? Nehmt die moralische Verworfenheit, wie ihr sie euch häßlicher, abstoßender, vollständiger nicht denken könnt, bringt sie dahin, wo sie am stärksten hervortreten muß, in das Herz eines Weibes, das mit allen Vorzügen physischer Schönheit und fürstlicher Größe ausgestattet ist, die dem Verbrechen seinen Schwung geben, und mischt dieser moralischen Ungeheuerlichkeit ein reines Gefühl, ja das reinste Gefühl, dessen das Weib fähig ist, das Gefühl einer Mutter bei, stellt in eurem Ungeheuer eine Mutter dar und es wird interessant, ja dieses Geschöpf, das zuvor nur Grauen erregte, wird Mitleid erwecken, diese häßliche Seele — sie wird vor euren Augen fast schön werden."

Man sieht, Lucrèce ist dem Triboulet des Roi s'amuse in einer bestimmten Beziehung verwandt, sie steht in einem bestimmten Gegensatze zu diesem. Doch wird man zu berücksichtigen haben, daß wenn Victor Hugo hier, wie in noch verschiednen andren Stücken, das Häßliche durch das Gute zu verschönern sucht, er doch keineswegs das Häßliche selbst für etwas Schönes ausgiebt. Vielmehr wird bei ihm das Gute immer zur Nemesis an der Verworfenheit, und die Ver-

*) Er wurde 10. Septbr. 1803 geboren, gehörte der liberalen und romantischen Richtung an, widmete sich nach 1830 der dramatischen Carrière, leitete eine Zeit lang das Odéon und wurde endlich General-Inspector der schönen Künste. Er schrieb verschiedene Romane, Comödien und Operndichtungen, sowie die Histoire universelle du théâtre, auf die hier vielfach verwiesen ist. Auch machte er sich durch eine Uebersetzung der Dramen Alarcons verdient.

worfenheit zum Würgengel des Glücks, nach welchem das ihr beigemischte Gute vergeblich ringt. Das Liebesglück Marion's, das Vaterglück Triboulet's, die Mutterſehnſucht der Lucrèce — ſie alle gehen an der Verworfenheit dieſer Perſonen zu Grunde, die ſich gegen ſie rächend erhebt.

Le Roi ſ'amuſe hatte bei ſeiner erſten und einzigen Vorſtellung keinen Erfolg, Lucrèce Borgia, welche 1833 zur Aufführung kam, einen um ſo größeren. Sie iſt in Proſa geſchrieben, was wohl der Grund, daß hier noch der letzte Reſt vom rhetoriſchen Pathos der alten claſſiſchen Tragödie verſchwunden iſt und die Rede ganz auf die Handlung bezogen, ganz aus den Charakteren und Situationen entwickelt erſcheint.

Auch die in demſelben Jahre erſchienene Marie Tudor und der 1835 nachfolgende Angelo ſind in Proſa geſchrieben. Sie zeigen eine ähnliche Gedrungenheit der dramatiſchen Structur; wie ſie überhaupt viele Vorzüge der Lucrèce theilen, ohne dieſelbe doch ganz zu erreichen. Beſonders ſind in Marie Tudor die ſeltſamſten theatraliſchen Effecte gehäuft. Mit der Geſchichte hatte der Dichter es ja ſchon immer ſo genau nicht genommen. Er hielt ſich mit Vorliebe an die anecdotiſchen Ueberlieferungen und glaubte in dieſen die größere poetiſche Wahrheit zu finden. In Marie Tudor hat ſich derſelbe der Willkür ſeiner Phantaſie aber ganz überlaſſen. Von der fanatiſchen Katholikin iſt — wie Julian Schmidt ſchon geſagt — nichts mehr übrig geblieben, ſie iſt zu einer Art gekrönter Buhlerin geworden, gegen deren trotzige Schamloſigkeit ſelbſt Marion noch eine Heilige zu nennen iſt. Sie hatte daher im Odeon nur einen getheilten Erfolg. Bemerkenswerth iſt hier wieder die Vorrede.

„Es giebt zwei Arten, die Menge im Theater zu erregen — heißt es darin — durch das Große und durch das Wahre. Das Große ergreift die Maſſe, das Wahre den Einzelnen. — Das, was die Größe Shakeſpeare's ausmacht, iſt, daß er immer beides zugleich ins Spiel ſetzt, ſo verſchieden es auch von einander iſt, denn die Klippe des Wahren iſt das Kleine, die der Großen das Falſche. In allen Werken Shakeſpeares giebt es aber Großes, das wahr, und Wahres, das groß iſt. Im Mittelpunkt aller ſeiner Schöpfungen liegt zugleich der Durchſchnittspunkt des Wahren und Großen, und wo dieſe zuſammentreffen, iſt die Kunſt immer vollkommen. Shakeſpeare und Michel-Angela ſcheinen geboren worden zu ſein, das ſeltſame Problem zu löſen, welches aufzuwerfen allein ſchon abſurd erſcheint — immer in der Natur zu bleiben, indem man über

sie hinausgeht. Shakespeare übertreibt die Proportionen, aber er hält die Beziehungen inne. So ist Hamlet so wahr, wie jeder von uns, aber viel größer. Das macht, weil Hamlet kein Einzelner, wie wir, sondern der Mensch überhaupt ist. In den beiden Worten: wahr und groß, ist alles enthalten. Die Wahrheit schließt die Sittlichkeit, das Große, das Schöne ein. Es ist das, was sich der Autor immer zum Zweck gesetzt, wenn er es auch niemals erreicht hat. Was ist es z. B., was er in Marie Tudor verwirklichen wollte? Es ist dies: Eine Königin, welche ein Weib ist. Groß als Königin, als Weib aber wahr."

Es ist als ob Victor Hugo in seinen Dramen immer, in Marie Tudor aber noch mehr als in allen übrigen, nicht das, was an seinen Lehrsätzen wahr, sondern was an ihnen paradox ist, hätte beweisen wollen. Er treibt in ihnen das Wahre über sich selbst bis zum Paradoxen hinaus.

Der Mißerfolg im Odeon bestimmte den Dichter doch wieder an das Theater français zu gehen. Daß die Rolle der Caterina Bragadini in Angelo hier in die Hände der Melle Dorval, die der Tisbe in die von Melle Mars gelegt worden war, mußte bei dem Talent und der Eifersucht dieser beiden ausgezeichneten Künstlerinnen viel zum Erfolge des Stückes beitragen, in welchem der Dichter „in zwei ernsten und schmerzlich bewegten Gestalten, die in der Gesellschaft stehende und die von ihr ausgeschlossene Frau darstellen, dabei die eine gegen den Despotismus, die andere gegen die Verachtung schützen und zugleich zeigen wollte, welche Prüfungen die Tugend der einen zu bestehen hat und mit wie viel Thränen die andre von ihrem Schmutze sich waschen muß, indem in den Seelen derselben die Empfindlichkeit der Gattin durch die Pietät der Tochter, die Liebe zum Manne durch die Liebe der Mutter, der Haß durch die Hingebung, die Leidenschaft durch die Pflicht besiegt wird."

Ruy Blas (1837) war der letzte dramatische Erfolg Victor Hugo's. Er handelt von der Liebe eines Lakaien zu einer Königin, eines Lakaien freilich, in dem etwas Größeres schlummert, der sein Auge auf die Reize einer Königin wirft und in Folge einer Intrigue, welche die Entehrung der letzteren zum Zwecke hat, im Gewand eines Edelmanns an den Hof kommt, eine bedeutende Rolle hier spielt und so die Gunst der Königin wirklich erwirbt. Die Idee ist bizarr und phantastisch, die Ausführung theilweise glänzend, theilweise barock. Frédéric Lemaitre

führte am Odeon das anfangs bestrittene Drama einem glänzenden Erfolge zu.

Mit seinem letzten dramatischen Werke: Les Burgraves (1843) erlitt der Dichter dagegen eine entschiedene Niederlage. Er muß zwar noch zwei Tragödien, Torquemada und Les jumeaux, geschrieben haben, da sie von dem Buchhändler Lacroix bereits angekündigt wurden, sie sind aber bisher nicht erschienen. Daß Victor Hugo sich nur vor dem Beifall der seinen Burgraves unmittelbar folgenden Lucrèce Ponsard's von der Bühne zurückgezogen haben sollte, hat wenig Wahrscheinlichkeit. Hatte er doch schon lange einen noch größeren Rivalen im eigenen Lager zur Seite und die Siege, deren sich dieser grade jetzt in rascher Folge zu erfreuen hatte, dürften ihm wohl noch bedenklicher erschienen sein. Jedenfalls wollte er seinen wohl erworbenen Ruhm nicht durch neue Versuche wieder aufs Spiel setzen.

Alexandre Dumas*) wurde am 24. Juli 1803 zu Villers Cotterets geboren. Afrikanisches Blut rollte in seinen Adern, da sein Vater, der republikanische General Alexandre Davy Dumas, der Sohn des Marquis Davy de la Pailleterie und einer Negerin, Tinette Dumas, war. Alexandre verlor den Vater sehr früh und erhielt eine nur mittelmäßige Erziehung. 1823 wendete er sich nach Paris, wo er durch die Empfehlungen seiner Mutter eine Secretariatsstelle bei dem Herzog von Orleans erhielt. Nebenbei widmete er sich hier aber auch noch den Studien und schriftstellerischen Versuchen. 1825 trat er mit ein paar Theaterstücken, 1826 mit einem Bande Novellen hervor, 1827 aber begründete er seinen Ruf durch den mit ungeheurem Erfolge im Theater français zur Aufführung gelangten Henri III.

Dumas huldigte den romantischen Doctrinen, doch nur weil diese seinen phantastischen Hängen besonders entsprachen und er in der Romantik die Poesie der Zukunft sah. Eine Phantasie von ungewöhnlicher Stärke, eine überaus thätige Erfindungs- und Combinationskraft, ein hoch ausgebildetes Anempfindungsvermögen, das ihn befähigte, sich rasch in alle Situationen, Zustände und Zeiten zu versetzen, ein großes Talent für das Malerische, Stimmungsvolle, eine seltene Kraft des leidenschaftlichen Ausdrucks — das waren die Eigenschaften

*) Seine Memoiren. — Fitzgerald, Life and adventurer of A. Dumas. London 1873. — Julian Schmidt, a. a. O. II. S. 440. — Royer, a. a. O. V. S. 106. Théâtre complète de Alexandre Dumas. Paris 1841 und 1846.

und Fähigkeiten mit denen Alexandre Dumas seine literarische Carrière eröffnet hatte. Victor Hugo ging, wenn nicht immer von reinen, so doch von starken poetischen Antrieben aus; er vergriff sich zwar oft in den Zielen, die er dann aber immer für künstlerische und poetische hielt. Dumas überließ sich dagegen unbefangen dem Instinkte seiner Natur, und den Eingebungen seiner Phantasie und seines Talentes. Für ihn gab es im Wesentlichen nur zwei Zwecke der Poesie: den Effekt und den Gewinn. Sie setzten vor allem andren seine Erfindungs- und seine Gestaltungskraft ins Spiel. Doch verschwendete er das Gewonnene wieder eben so spielend und leicht, wie er es gewonnen hatte, so daß er trotz seiner großen Einnahmen sich lange in einem steten Wechsel von Reichthum und Armuth befand. Er war für jeden zu Hause, der seine Hilfe ansprach und wer ihm einmal aus der Noth geholfen, besaß fürs ganze Leben in ihm einen opfermüthigen Freund.

Christine, in welcher er die Geschichte Monaldeschi's behandelt hat, war früher geschrieben, als Henri III. Sie schließt sich mehr noch als dieser an das academische Schema an, daher sie auch noch in Versen geschrieben ist. Der Alexandriner, ohnehin eine tragische Fessel, war dies für Dumas mehr als für irgend einen andern Dramatiker. Das Stück wurde 1830 im Odeon gegeben, es fiel aber trotz des Spiels von Melle Georges in der Titelrolle durch. Nichtsdestoweniger hat Dumas den Vers noch verschiedene Male anzuwenden versucht, so in Charles VI. chez ses grands vaissaux und in Caligula (1837) ꝛc. Letzterer gehört sogar zu den bedeutendsten dramatischen Leistungen des Dichters. Der Stoff dieses Stücks sagte seinem Talente besonders zu. Die Schilderung der Zustände der römischen Kaiserzeit fand die entsprechenden Farben in den afrikanischen Elementen seiner Natur. Diese brachen auch in den frühesten seiner wilden, vom Melodrama und Byron beeinflußten Prosadramen, in Antony (1831), Térésa (1832), Angèle (1834) zuweilen hervor, in denen moderne Stoffe mit der heftigsten Leidenschaftlichkeit, mit der rücksichtslosesten Kühnheit, ja Frechheit, aber mit einer seltenen Kraft und Wahrheit der Farbe behandelt sind. Das große theatralische Talent des Autors war ganz außer Zweifel gestellt. Ueberwiegt in Henri III. noch das Epische, so zeigt sich hier, trotz des romanhaften, abenteurlichen Inhalts, im Aufbau, der Anordnung, der spannenden Entwicklung der Handlung die dramatische Kraft des Autors. Das Ganze läuft aber

immer nur auf erregende, spannende, marternde Unterhaltung hinaus. Zweifelsucht, Unglaube, wilde, auf Lebensgenuß dringende, egoistische Leidenschaft sind die Haupttriebfedern der vorgeführten Begebenheiten.

Noch mehr im Charakter des Melodramas und zum Theil mit Dichtern desselben zusammengearbeitet, daher auch meist an der Porte St. Martin, der Brutstätte der ausschweifendsten Form dieser Gattung zur Aufführung gebracht, sind Richard d'Arlington (1831), La tour de Nesle (1832), Cathérine Howard (1834), Don Juan de Marana (1837) und Louis Bernard (1843.) Den Richard d'Arlington schrieb Dumas mit Goubaux, den Tour de Nesle mit Gaillardet. Letzterer beschuldigte Dumas sogar der widerrechtlichen Aneignung.

In diesen Stücken war die Einheit der Zeit und des Orts völlig aufgegeben. Der Dichter theilte dieselben daher in Tableaux. Die in ihnen angehäuften Gräuel übersteigen zum Theil alle Vorstellung. Im Tour de Nesle feiert die Gemahlin Ludwig X. mit ihren beiden Schwestern die wüstesten Orgien, zu denen sie jedesmal drei junge fremde Cavaliere aufgreifen läßt, die nach dem Genuß ausschweifendster Lust in den Fluß gestürzt werden.

Es läßt sich denken, wie verwildernd Stücke dieser Art, die damals in großer Menge von zum Theil nicht unbedeutenden Talenten entstanden, und die ihnen voraus und zur Seite laufenden vom gleichen Geiste beseelten Romane auf die Phantasie, den Geschmack und die Sitten einwirken mußten. Schon 1831 schrieb daher Goethe an Zelter: „Das Häßliche, das Grausame, das Nichtswürdige mit der ganzen Sippschaft des Verworfenen in's Unmögliche zu überbieten, ist ihr satanisches Geschäft; denn es liegt dem ein gründliches Studium alter Zeiten, vergangener Zustände, merkwürdiger Verwicklungen und unglaublicher Wirklichkeiten zu Grunde, so daß man ein solches Werk weder leer, noch schlecht finden kann."

Im Don Juan de Marana, welchen der Dichter ein Mystère nannte, erhebt sich dieser sogar zu einer poetischen Idee. Der gute und der böse Engel streiten sich um die Seele des Helden. Im Grunde ist aber der Stoff doch nur um der melodramatischen Effekte willen ergriffen, welche Dumas demselben zu entlocken gewußt.

Daneben liefen eine Anzahl von Lustspielen her, die zum Theil unter dem Einflusse Scribe's entstanden und auf die ich an anderer Stelle zurückkommen werde.

Schon durch ſeinen Henri III. hatte Dumas die Aufmerkſamkeit des Herzogs von Orleans in höherem Grade erregt. Er war raſch in der Gunſt desſelben und hierdurch auch in der des Hofes geſtiegen. Dies gab unter Anderem die Veranlaſſung, daß er den Herzog von Montpenſier 1846 nach Spanien begleitete. Nach ſeiner Rückkehr gründete er in Paris ein eigenes Theater, le théâtre historique, auf welchem er eine ganz neue Art Stücke zur Darſtellung bringen laſſen wollte, die er durch Dramatiſirung ſeiner Romane zu gewinnen hoffte. Bereits im Jahre 1831 hatte er im Odeon ein Stück aufführen laſſen, Napoléon Bonaparte ou trente ans de l'histoire de France, welches als erſter Verſuch dieſer neuen Gattung angeſehen werden darf. Es beſteht zwar nur aus 6 Akten, die aber die Länge von zwei bis drei Stücken haben und eben ſo gut auf 40 Akte erweitert werden könnten, da ſie nur einige wenige, faſt willkürlich aus dem Leben des großen Kaiſers geriſſene Scenen enthalten. Erſt im Jahre 1845 war aber Dumas auf die Idee gekommen, ſeine Romane in dieſer Art dramatiſch auszubeuten. In dieſem Jahre wurden Les trois mousquetaires in 5 Akten und 12 Tableaux im Theater de l'Ambigu, 1847 La reine Margot in 5 Akten und 17 Tableaux und der Chevalier de Maison rouge, 1848 Monte Christo in 5 Akten und 12 Tableaux an zwei Abenden gegeben, denen dann Le chevalier d'Harmetal und La jeunesse des mousketaires folgten. 1847 trat Dumas auch noch mit einer Bearbeitung von Schiller's Kabale und Liebe, Intrigue et amour, ſowie mit denen des Shakeſpeare'ſchen Hamlet und der Schiller'ſchen Räuber, Le comte Herman, hervor.

So groß die Zugkraft ſeines Theaters auch war, ſo überſtiegen bei der glänzenden Ausſtattung, die er ſeinen Stücken gab, die Ausgaben doch noch die Einnahmen. Die Revolution von 1848 erſchöpfte daher ſeine Mittel und nöthigte ihn, ſein Theater zu ſchließen. In ununterbrochener Folge erſchienen neben ſeinen zahlreichen Romanen aber fort und fort neue Theaterſtücke, von denen Mlle de Chamblay (1868) das letzte iſt. Man kennt im Ganzen 60 Stücke von ihm. Die Leichtigkeit, Friſche, Natur und Energie ſeiner Darſtellung, die unerſchöpfliche Erfindungskraft, machen ihn bei all ſeinen Fehlern auf dem Gebiete des Dramas zu einer der bedeutenderen Erſcheinungen ſeiner Zeit. Seine Werke ſind dreimal ſo umfangreich, als die Voltaire's, den man bis dahin für den fruchtbarſten der Schriftſteller

Frankreichs gehalten. Freilich hat Eugène Mirecourt in seinen Schriften Sur le mercantilisme littéraire und Fabrique de romans, Maison A. Dumas & Cie. (1845) ihm die Autorschaft vieler unter seinem Namen erschienenen Werke bestritten. Anicet Bourgeois, Auger, Bocage, Conailhac, Nerval werden unter seinen Mitarbeitern genannt. Dagegen arbeitete er aber auch wieder viel für Journale. Er selbst hat deren verschiedene begründet. Während des italienischen Feldzugs war er sogar als Berichterstatter thätig. 1867 gründete er dann noch ein neues Theater, le grand théâtre parisien, das aber nur kurzen Bestand hatte. Von hieran ging der Stern seines Glücks dem raschen Niedergang zu. Er starb in einem fast kindischen Zustand am 5. December 1870, während der Belagerung von Paris, in dem Dörfchen Puys bei Dieppe.

Dumas und den Melodramatikern vielfach verwandt war Melch. Frédéric Soulié, geb. am 28. Dec. 1800 zu Blois. Er hatte die Rechte studiert, war eine Zeit lang Advocat, ging dann in's Steuerfach über, wurde vorübergehend Dirigent einer Tischlerei, um endlich eine Anstellung als Unterbibliothekar am Arsenale zu finden. Er trat zuerst mit einem Bande Gedichte hervor (1824). Sein frühestes Drama ist die Tragödie Roméo et Juliette (1828). Obschon er den Stoff Shakespeare entnommen hat, bewegt sie sich noch in den Geleisen der classischen Formen. Schon in seinem nächsten Stücke, Christine à Fontainebleau (1829) steht er aber auf dem äußersten Flügel der romantischen Neuerer, die er alle an Unwahrscheinlichkeit und Ungeheuerlichkeit zu überbieten sucht. Den Fall desselben hatte er mehr noch den schlechten Versen, als dem Inhalte zuzuschreiben. Gleichwohl erlangte er mit seinem nächsten Drama, La famille de Lusigny (1831), das er mit Hector Bossange geschrieben hatte und mit dem er die lange Reihe seiner Prosadramen eröffnete, Einlaß in das Theater français.

Der Erfolg war ein entschiedener, wurde aber noch von dem seiner Clotilde im nächsten Jahre übertroffen. Er arbeitete nun besonders viel für die Boulevardtheater. Von diesen meist abenteuerlichen romanhaften Stücken wird La closerie de Genéts (1846) als das beste bezeichnet, jedenfalls hatte es großen Erfolg. Bemerkenswerther noch ist seiner socialistischen Tendenz wegen das Drama L'ouvrier. Soulié gehört zu den Begründern der industriellen Schriftstellerei, beson-

ders auf dem Gebiete des Romans, wo er vergiftend gewirkt hat. Er ſtarb 1847 zu Bièvre unweit Paris.

In ähnlichem Geiſt ſind die Dramen des ihm an Phantaſie, Energie, Farbe und Leidenſchaft noch weit überlegenen Eugène Sue, geb. 1804, geſt. 1859, die, wie Les mystères de Paris (1845) und Le juif errant (1846), zum Theil nur dialogiſirte Bearbeitungen ſeiner Romane ſind. Als das beſte derſelben darf wohl Mathilde bezeichnet werden.

Auch Honoré de Balzac (1799—1850) der ſich ſelber mit zu den größten Philoſophen und Dichtern zählte, mag ſeiner übrigen Bedeutung wegen genannt werden, obſchon mit Ausnahme von La Marâtre und Mercadet ſeine Bühnenſtücke nicht eben viel Glück machten. In jener ſtellt er den Kampf zweier Frauen dar, Schwiegermutter und Schwiegertochter, welche eine verbrecheriſche Leidenſchaft für denſelben Mann gefaßt haben, einen Kampf, der ſich unter den Augen der Gatten beider entwickelt. Dieſes geißelt mit Glück das Streberthum jener Zeit.

Aus gleichem Grunde ſei hier Lamartine's Toussaint Louverture (1850), ein Drama erwähnt, welchem nach ſeinen Motiven und Abſichten ein ſehr hoher Platz eingeräumt werden müßte, wenn es dramatiſch nur einigermaßen bedeutender wäre oder doch wenigſtens eine größere Wirkung ausgeübt hätte. Der Dichter wollte darin die Idee der Sclavenabſchaffung populariſiren, daher er bemüht war, demſelben eine volksthümliche Behandlung zu geben und es für die Porte St. Martin beſtimmte. Lamartine beſaß aber keine dramatiſche Ader.

Zu den bedeutendſten Dichtern der Porte St. Martin und des Melodramas der ſpäteren Zeit überhaupt, das immer mehr auf ungeheuerliche Erfindungen ausging und durch die Häufung von Gräueln und Schrecken, durch ſchreiende Contraſte und ausſchweifende ſocialiſtiſche und peſſimiſtiſche Grundſätze zu wirken ſuchte, gehören endlich, außer den aus der früheren Periode noch herüberragenden Schriftſtellern dieſer Art: Felix Pyat, Anicet Bourgeois und Adolphe d'Ennery.

Felix Pyat, geb. 4. Oct. 1810 zu Vierzon (Cher) hatte ſich ſchon als Journaliſt einen Namen gemacht, als er 1832 mit dem Drama: Une révolution d'autrefois, ſeine Bühnencarrière auf dem Odeon eröffnete. Es wurde ſeiner politiſchen Anſpielungen wegen ſchon am

folgenden Tage verboten, was Pyat's Popularität nicht wenig gefördert haben mag. Einen ungeheuren Erfolg errang er 1841 mit den Deux serruriers an der Porte St. Martin. Seine revolutionären, socialistischen Tendenzen traten aber noch offner in Diogène (1846) und in Le chiffonier de Paris (1847) hervor. Vom Jahre 1848 an widmete er sich fast ganz der socialistischen Propaganda.

Auguste Anicet-Bourgeois, am 25. December 1806 zu Paris geboren, gab schon früh seiner Neigung zum Theater nach. Bereits 1825 wurde von ihm ein Melodrama, Gustave ou le Napolitain, an der Gaité gegeben. Er gehört zu den fruchtbarsten Bühnenschriftstellern der Zeit und war keineswegs blos im Melodrama, sondern auch im Lustspiele und besonders dem Vaudeville thätig. (Von ihm ist z. B. das bekannte Passé minuit.) Er hat den größten Theil seiner Stücke im Verein mit andern Dichtern geschrieben, eine Gewohnheit, die immer mehr überhand nahm, und von Scribe zu einer förmlichen Industrie ausgebildet worden war. Auch Dumas hat Anicet-Bourgeois' Talent zu benutzen verstanden. Zu seinen hauptsächlichsten Mitarbeitern gehören außerdem: Masson, Gaudichot, d'Ennery (mit dem er unter Anderm Jeanne Hachette, La dame de St. Tropez und Le médicin des enfants schrieb), Paul Féval, Victor Ducange, Lockroy, Pixérécourt, Maillan, Labiche und Vanderburch.

Royer, welcher ihm freilich von der Schule her freundschaftlich verbunden war, glaubt, daß wenn er nur in der Form auf der Höhe des Inhalts gestanden hätte, er sicher im modernen Theater unmittelbar neben Alexandre Dumas zu stellen sein würde. Derselbe Autor veranschlagt die Zahl seiner Bühnenwerke auf 300, die er in 4 Kategorien theilt: in historische oder pseudohistorische Stücke, in Herzensbeziehungen behandelnde Stücke (pièces intimes), in pittoreske Melodramen und in Feerien. Er hebt von den ersten Perrinet Leclerc, La Vénitienne, L'impératrice et la juive, Jeanne Hachette, Le temple Salomon; von den zweiten Marianne, La dame de St. Tropez, Le médecin des enfants, Marthe et Marie; von den dritten La bouquetière des Innocents, Les mystères du carneval, La dame de la halle, La fille du chiffonier; von den letzten Les fugitifs, La prière des naufragés hervor. Bourgeois zeichnete sich durch dramatische Verve, durch eine freie und frische Natürlichkeit und wo es ihm gerade gut schien durch muntere Scherzhaftigkeit aus, die freilich nicht

ſelten in's Derbe fiel. Daneben fehlte es leider auch nicht an den Fehlern und Auswüchſen der Zeit, der Richtung und des Genres.

Adolphe d'Ennery, geb. 17. Juni 1811 zu Paris, von jüdiſchen Eltern abſtammend, zeichnete ſich gleichfalls in der Verbindung des Schrecklichen mit dem Lächerlichen, des Rührenden mit dem Abſtoßenden aus, wobei er das Schreckliche mehr in die Handlung, das Lächerliche in die Reden der Handelnden legte. Auch er war von ganz außerordentlicher Fruchtbarkeit, auch er arbeitete meiſt in Gemeinſchaft mit Anderen. Bourgeois' iſt hierbei ſchon gedacht worden. Grangé, Maillan, Dugué, Paul Foucher, Lemoine, Dumanoir, zählen noch außerdem zu ſeinen vorzüglichſten Mitarbeitern. Er cultivirte die verſchiedenſten Genres. Les bohémiennes de Paris und Marie Jeanne gehören zu ſeinen wirkſamſten Stücken.

Von höheren Intentionen, von wahrhaft poetiſchen Antrieben gingen dagegen Prosper Merimée und Alfred de Vigny bei ihren dramatiſchen Verſuchen aus. Obſchon die Stärke Prosper Merimée's (am 28. Sept. 1803 geb.) auf den Gebieten des Romans, der Archäologie und der Geſchichte liegt, ſo hat er doch ſeinen Ruf durch eine Sammlung dramatiſcher Dichtungen begründet, mit der es ihm die damalige literariſche Welt zu myſtificiren gelang. 1825 veröffentlichte er nämlich Le théâtre de Clara Gazal, eine Reihe von dramatiſchen Scenen, die er für das Werk einer ſpaniſchen Dichterin ausgab. Gewiß hatte dieſe Myſtification mit Theil an ihrem Erfolge und den Wirkungen, welche ſie ausübten. Sie waren ſo groß, daß man Merimée als den Mazeppa neben Victor Hugo als den Carl XII. der Armee der Romantiker ſtellte. Als Dramatiker ungleich bedeutender aber iſt Alfred Victor de Vigny, am 27. März 1799 auf dem Schloſſe Loches in der Tourraine geboren. Er wurde für die militäriſche Laufbahn beſtimmt. 1817 trat er in die königliche Garde ein, nahm jedoch 1828 als Kapitän ſeinen Abſchied, um fortan ſeinen literariſchen Neigungen ausſchließlich leben zu können. Er gehörte dem Deschamps'ſchen Kreis an und zeichnete ſich als einer der entſchiedenſten Gegner der academiſchen Regelmäßigkeit, des claſſiſchen Conventionalismus aus. Obſchon ein Anhänger des Romanticismus theilte er doch nicht deſſen Ausſchreitungen. Bei aller tiefen Innerlichkeit ſeines Weſens legte er hiezu ein viel zu großes Gewicht auf die künſtleriſche Aus- und Durchbildung der Form. Zwar war ſeine Weltan-

ſchauung, wie die ſo vieler Dichter der Zeit, vom Skepticismus angekränkelt, doch erkannte er nichtsdeſtoweniger die wahre Aufgabe des Dichters in dem Kampfe für das Ideale, der aber zugleich ein Kampf mit der Geſellſchaft ſei, und deren materialiſtiſche Beſtrebungen ſich dem Idealismus überall feindlich entgegenſtellten. De Vigny trat zuerſt mit einer Bearbeitung des Shakeſpeare'ſchen Othello auf, welche 1829 mit großem Beifall zur Aufführung kam, wie er überhaupt zu den größten Verehrern und Bahnbrechern dieſes Dichters gehört. Ihr folgte 1831 im Odeon ſeine Maréchale d'Ancre, die es jedoch über einen Achtungserfolg nicht hinausbrachte. Erſt 1835, durch ſeinen Chatterton, begründete er in dieſer Dichtungsform ſeinen Ruf. Er hatte darin Gelegenheit, ſeine Kunſt der pſychologiſchen Motivirung in glänzender Weiſe zu entfalten. Doch waren es immer noch mehr die Eigenſchaften des Novelliſten, als die des Dramatikers, die man bewunderte. Das rührende Drama lebte in dieſem Stücke gewiſſermaßen neu auf. Ein junger Poet, der ſein Talent und ſeinen Fleiß in einem unfruchtbaren Streben erſchöpft, macht die ihm die Anerkennung verſagende Welt hierfür verantwortlich. Er wird von Verzweiflung darüber und von der unglücklichen Liebe zu dem Weibe eines rohen egoiſtiſchen Mannes, das der Brutalität desſelben erliegt, zum Selbſtmord getrieben. — Auch Alfred de Vigny arbeitete hier auf ſtarke und peinliche Gemüthserregungen hin, nur in ungleich feinerer Art, als die Melodramatiker, ja als die meiſten Dichter der ſogen. romantiſchen Schule. Auch lagen hier ſchon die Keime des ſocialen, wenn ſchon nicht ſocialiſtiſchen Dramas, ja ſelbſt des Ehebruchsdramas, das bald eine ſo große Rolle ſpielen ſollte. Die pièces intimes der Dumas, Soulié, Balzac, Sue, Bourgeois, d'Ennery haben gleichfalls ſchon dieſen Charakter, ſo daß man ſie größtentheils als Anfänge des modernen ſocialen Dramas bezeichnen und in größerem Umfange auf das alte ſentimentale bürgerliche Familiendrama zurückführen kann. Der Unterſchied zwiſchen ihnen und dieſem liegt nicht nur in den Veränderungen, welche die Geſellſchaft ſeitdem erfahren hatte, ſondern auch darin, daß man die Charaktere und ihre Situationen und Zuſtände jetzt nicht mehr einfach aus der Naturanlage und dem Charakter der handelnden Perſonen und deren einſeitigen Richtungen, ſondern zugleich aus den Zuſtänden, Vorurtheilen, Uebergriffen der Geſellſchaft zu entwickeln und dieſe dafür verantwortlich zu machen ſtrebte, obſchon es

wie wir gesehen, auch früher dafür nicht an einzelnen Beispielen fehlte. Erscheint dieses neueste Drama auch vielfach mit der Tragödie und dem zu dieser einen gewissen Gegensatz bildenden Melodrama, sowie dem romantischen Drama verbunden und verwachsen, so glaube ich es doch ebenso, wie früher das sentimentale bürgerliche Drama, aus dem es sich ja in Wechselwirkung mit dem Lustspiele hauptsächlich entwickelt hat, erst mit diesem letzteren zur Darstellung bringen zu sollen.

Alfred de Vigny bildet den Uebergang zu einer Gruppe von Dichtern, welche zwar die tieferen poetischen Antriebe und die feineren künstlerischen Intentionen mit ihm theilen, ja noch schärfer als er pronociren, sich aber durch verschiedene Merkmale von ihm unterscheiden, so daß sie von Julian Schmidt theils als die Realisten der romantischen Schule bezeichnet, theils schon den Dichtern des socialen Dramas zugerechnet worden sind, während sie Royer in den Begriff der Ecole de la fantaisie zusammengefaßt hat. Ich meine Alfred de Musset, Octave Feuillet, Léon Gozlar und George Sand. So sehr dieselben aber auch wieder von den eigentlichen Schriftstellern des socialen Dramas dadurch unterschieden sind, daß bei ihnen die dichterische Phantasie eine so große Rolle spielt, und sie bei aller socialer Tendenz überwiegend ästhetische Absichten verfolgen, so möchte ich doch auch sie und ihre Werke lieber in Verbindung mit diesem und dem Lustspiele zur Darstellung bringen, da sie eine Art Mittelstellung zwischen ihnen einnehmen und zum Theil zu beiden gehören.

Die classische Tragödie, wenn auch sehr auf die Seite gedrängt, hatte inzwischen nicht völlig aufgehört. Wie sehr sich die Anhänger der alten academischen Doctrin noch regten, welchen Einfluß sie noch immer ausübten, beweisen die Processe, welche Victor Hugo im Jahre 1837 anstrengen mußte, um das Theater français zu zwingen, den gegen ihn eingegangenen Verpflichtungen in Bezug auf die Ausführung der von ihm erworbenen Stücke nachzukommen. Es ergiebt sich nämlich aus den (bei Hachette mitgetheilten) Verhandlungen vor dem Tribunal de Commerce, daß das Theater français trotz dem großen Erfolge des Hernani und trotz der neuen Verträge, welche der Dichter hinsichtlich der Wiederaufnahme der Vorstellungen desselben abgeschlossen hatte, dieses Stück seit 1830 nicht mehr zur Aufführung brachte, ja daß es dem Dichter mit seiner Marion de Lorme und seinem Angelo, nach deren Besitz dieses Theater doch erst so eifrig gestrebt hatte, ähnlich erging; was alles

mit auf den Einfluß der Academie und der academischen Schriftsteller zurückgeführt werden muß. Denn wenn auch politische Motive hierbei noch mitwirkend waren, so stützte man sich bei Geltendmachung derselben doch hauptsächlich auf die Führer der academischen und hierdurch offiziellen Literatur. So glänzend der Sieg war, den Victor Hugo bei dieser Gelegenheit wieder erkämpfte, so sollte dem classischen Drama doch bald ein Succurs von der Schauspielkunst in der Erscheinung von Melle Rachel kommen, welche im Sommer 1838 in den Horatiern debütirte. Sie war es, welche jenem Drama plötzlich ein neues Leben, eine neue Seele und den poetischen Talenten der Zeit neue Impulse für dasselbe gab. Selbst in dem Lager der Gegner machte sich der classische Einfluß jetzt wieder geltend, was sich z. B. an der 1843 im Theater français zur Aufführung gelangten Judith von Frau von Girardin (Delphine Gay) nachweisen läßt, die doch so lange zu den Romantikern zählte. Wogegen eine andere Tragödie derselben Dichterin, Cleopâtre (1847), nach einem Romane Théophile Gautier's, wieder veranschaulicht, von wie kurzer Dauer der Aufschwung dieses neuen Classicismus war, da sie bereits wieder stark an den Ton der Victor Hugo'schen Dramen anklingt.

François Ponsard war der Mann, in dem man diesen Aufschwung jubelnd begrüßt, von dem man die Regeneration des classischen Drama's so siegessicher erwartet hat. Am 1. Juni 1814 zu Vienne (Isère) geboren, erhielt er hier seine erste Erziehung. Er setzte dann seine Studien in Lyon weiter fort, worauf ihn sein Vater nach Paris sandte, sich zur advocatorischen Praxis dort auszubilden. Obschon er sich mit Gewissenhaftigkeit diesem Wunsche gefügt, suchte er nebenbei, dem schon früh in ihm erwachten Hange zur Poesie nun doch zu genügen. Er übersetzte so unter Anderem den Manfred von Byron, den er jedoch auf seine Kosten ediren mußte, weil er dafür keinen Verleger gefunden hatte. Erst in Vienne, wohin er inzwischen zurückgekehrt war, ist die Tragödie Lucrèce dann entstanden. Er sandte sie nach Paris, wo es einem seiner Freunde, den Director des Artiste, Achille Riccaut, die Rachel dafür zu interessiren, gelang. Am 22. April 1843 wurde dieselbe mit großem Erfolge gegeben. So berechtigt dieser auch war, so erfüllten sich die daran geknüpften sanguinischen Erwartungen doch nicht. Schon Ponsard's Vorliebe für Byron hätte Bedenken erregen sollen. In der That war er nur ein Eklektiker, der

das Schöne überall nahm, wo er es fand und dem es dabei, wenn auch nicht an Geschmack, so doch an dramatischer Kraft gebrach. Schon das zweite Stück Ponsard's, Agnès de Meranie, welches den Kampf Philipp August's mit der Kirche behandelt, die dessen zweite Ehe für ungiltig erklärt und ihn zur Wiederaufnahme seiner verstoßenen ersten Gemahlin zwingen will, hatte nicht den erträumten Erfolg. Auch Charlotte Corday, so viel Fleiß auf das geschichtliche Studium und die sprachliche Ausführung darin verwendet erscheint, was bei der Kritik auch große Anerkennung gefunden, errang nur einen Achtungserfolg. In der That ist diese Dichtung, besonders in ihrem ersten Theile, kaum etwas mehr, als eine rhetorisch glänzende Darlegung jener Studien. Nur erst vom vierten Akte an gewinnt sie an dramatischem Ausdruck und Leben. Ponsard wendete sich nun dem Lustspiele zu, von dem er erst 1866 in seinem Lion amoureux, einem Pendant zur Charlotte Corday wieder zurückkehrte. Die Aufnahme war eine kühle. Kälter noch war aber die des Galiléi im folgenden Jahr. Nur wenige Monate später, am 13. Juli 1867, starb der Dichter in Passy.

Man hat Ponsard den Begründer der Ecole du bon sens genannt. Auch hat er durch die kühle Besonnenheit und das Maßvolle der Behandlung zur Ernüchterung von den Exaltationen der romantischen Schule viel beigetragen. An Nachfolgern hat es ihm auch nicht gefehlt. Will man dies Schule nennen, so ist dieselbe wenigstens nicht von zu langer Dauer gewesen, und der Triumphe, die sie errungen, sind wenige.

St. Ybars folgte mit seiner Virginie (1845), Autran mit La fille d'Eschyle (1848), Jules La Croix mit Le testament de César (1849) und in Gemeinschaft mit Auguste Maquet mit Valérie. Letztere errang besondren Erfolg durch ein Kunststück der Rachel, welche an einem und demselben Abende die Messalina und deren Zwillingsschwester, die Courtisane Lycisca, spielte, wobei zu bemerken ist, daß die Dichter die Messaline als eine tugendhafte Fürstin dargestellt haben, welche das Opfer einer verhängnißvollen Aehnlichkeit wird. Auch die mit großem Beifall aufgenommenen Uebersetzungen des Sophokleischen Oedipe roi von Jules La Croix und der Antigone von Paul Meurice und Auguste Vacquerie, sowie die Bearbeitungen der Alceste und der Medea des Euripides von Hippolyte Lucas fallen in diese Zeit.

Die romantische Schule hatte in ihren bedeutendsten Vertretern den Idealismus mit dem Realismus zu verbinden gesucht. Sie war gescheitert, weil es ihrem Idealismus an Reinheit, ihrem Realismus an Wahrheit gefehlt hatte und die Verbindung beider durch ihn nur eine nothdürftige, äußerliche gewesen war. Der neue Classicismus war in dem Versuch, den alten abstracten, conventionellen Idealismus wiederherzustellen, noch unglücklicher gewesen, weil man jetzt vor Allem nach Leben, nach unmittelbarem Zusammenhang mit den Interessen der Gegenwart und nach dichterischer Eigenthümlichkeit verlangte. Diesem Idealismus trat nun ein eben so einseitiger, eben so äußerlicher Realismus gegenüber, dem es zwar nicht an Talent, nicht an dem Scheine großer Naturwahrheit, nicht an bedeutenden scenischen Wirkungen, dafür aber nicht selten an poetischer Wahrheit gebrach; der zwar durch lebendiges Interesse zu fesseln wußte, nur daß dieses Interesse auf außer der Kunst liegende Zwecke gerichtet war. Man wollte damit neben der ästhetischen Wirkung auf den Zuschauer, eine umgestaltende auf die gesellschaftlichen Zustände ausüben, die man deshalb nicht schwarz genug darstellen konnte.

Die neuen philosophischen und naturwissenschaftlichen Ansichten, der Pessimismus und der Materialismus, waren, wie im vorigen Jahrhundert, die Ausgangspunkte dieser das Drama beherrschenden Tendenzen. Wie damals wurde es auch jetzt wieder verhängnißvoll für dieses und für die Dichtung überhaupt, daß diejenigen, welche die gesellschaftlichen Zustände und zwar in so pessimistischer Weise darstellten, sowohl hierdurch, wie durch ihre Theilnahme an den wahren Uebeln derselben, sie zunächst nur noch verschlimmern mußten. Schon Voltaire und Beaumarchais hatten sich neben ihren poetischen Bestrebungen an den finanziellen Speculationen und an den Genüssen und Lüsten der Zeit, die sie geißelten, betheiligt, aber sie erniedrigten deshalb die Dichtung doch noch nicht selbst zur Speculation, sie machten die Frivolität, die Libertinage, doch nicht die Prostitution zum Gegenstande ihrer Darstellung. Jetzt aber, da die Dichtung und zwar besonders die dramatische, fast ganz zu einer Sache der Industrie und Speculation gemacht worden war, brachte man diejenigen Mittel mit Vorliebe in Anwendung, die am sichersten großen und allgemeinen Beifall brachten, Sensation erregten und hierdurch große vorher nie gekannte, nie geahnte Gewinne versprachen. Das Publikum trieb

ſo die Dichter, die Dichter trieben das Publikum in die immer dreiſter hervortretenden peſſimiſtiſchen und ſocialiſtiſchen Anſchauungen hinein. Der Geiſt des Dramas wurde immer ſkeptiſcher, frivoler und cyniſcher

Dieſe dramatiſche Induſtrie ging vom Luſtſpiele aus; von einem Dichter jedoch, welcher noch keinen ſo extremen Lebensanſchauungen, ſondern einem gemäßigten Epikuräismus und dem Behagen eines zu Anſehen und Reichthum emporgekommenen Bürgerthums huldigte.

XIII.

Das Luſtſpiel und das ſociale Drama, ſowie ihre Nebenformen ſeit dem Kaiſerreich.

Scribe. — Melesville, Bayard, Legouvé, Dumanoir. — Die dem Claſſiſchen zuneigende Richtung: Delavigne; Ponſard. — Die romantiſchen vom Luſtſpiel zum ſocialen Drama den Uebergang bildenden Dramatiker: Alfred de Muſſet; Octave Feuillet; Georges Sand; Léon Gozlan. — Der Naturalismus und die ſociale Tendenz im Drama; das Ehebruchs- und das Proſtitutionsdrama. — Alexandre Dumas d. j. — Theodore Barrière. — Emile Augier. — Victorien Sardou. — Henri Meilhac und Ludovic Halévy. — Emile Erckmann und Alexandre Chatrian. — Der Zola'ſche Naturalismus.

Noch tief in die vorliegende Periode ragen, wie ich bereits andeutete, die unter dem Kaiſerreich blühenden Luſtſpieldichter herein, ſowie andererſeits wieder die Anfänge mehrerer der ihr weſentlich zugehörenden Dichter noch in die letzten Jahre des Kaiſerreichs fallen. Sie begannen ihre dramatiſche Laufbahn aber meiſt mit den kleineren Gattungen der ein- und zweiaktigen Vor- oder Nachſpiele und des Vaudeville.

Auguſtin Eugène Scribe, geb. 24. December 1791, war ein Pariſer Kind. Für den Beruf des Advokaten erzogen, ging er wie ſo viele ſeiner Standesgenoſſen aber bald zur Bühnenthätigkeit über. Schon 1811 ſchrieb er in Gemeinſchaft mit Germain Delavigne, dem älteren Bruder Caſimirs, das Vaudeville Le dervis*), das noch

*) Sie ſchrieben auch ſpäter noch vielfach zuſammen. La somnambule (1819), L'héritière (1822) und Le diplomate (1827) gehören zu ihren gemeinſam gearbeiteten Stücken.

in demſelben Jahre zur Aufführung kam, aber eine Niederlage erlitt. Sein erſter Erfolg fällt mit Une nuit de la garde nationale, in das Jahr 1815. Es wurde von dem des Solliciteur (1817) noch übertroffen. La sonnambule war dann der erſte Verſuch, die Sentimentalität in das Vaudeville einzuführen, das bisher einen durchaus heiteren und leichten Charakter gehabt. Mit Philibert marié wurde 1820 das neue Theater du Gymnaſe eingeweiht. Der Erfolg erhob ſowohl dieſes, wie ihn auf die Woge des Tages. Ein Vertrag zwiſchen beiden war die Folge davon, durch den ſich der Dichter auf eine Reihe von Jahren verbindlich machte, für kein anderes als dieſes Theater zu ſchreiben.*)

Mit dem ſenſationellen Erfolge des Luſtſpiels Michel et Christine war dann der Ruf des Dichters für immer begründet. Auch eine Reihe kleiner, eigens für die eben aufblühende kindliche Leontine Fay geſchriebener Stücke, wie La petite soeur, Le mariage enfantin ꝛc. fanden die glänzendſte Aufnahme. Daneben ſuchte Scribe den Geiſt des Marivaux'ſchen Luſtſpiels in Stücken wie L'hérétière, La haine d'une femme und Le jeune homme à marier neu zu beleben, verſchmähte aber auch das burleske Genre nicht, in dem er ſich durch L'ours et le Pascha und La demoiselle et la dame großen Beifall erwarb. Eine Menge, zum Theil reizender Genre- und Sittenbilder vervollſtändigten die Galerie dieſer kleinen Stücke, in welchen der Dichter das reiche, vielſeitige Talent ſeines heiteren und fruchtbaren Geiſtes entfaltete. Im Jahre 1826 verſuchte er ſich aber auch in den größeren Formen, vielleicht angeregt durch den Erfolg, den Caſimir Delavigne mit ſeiner Ecole des vieillards (1823) erzielt hatte.

Bertrand et Raton ou l'art de conspirer, welches das Prototyp einer ganzen Reihe ähnlicher Stücke wurde, iſt unter dem Namen Miniſter und Seidenhändler auch auf deutſchen Bühnen bekannt geworden. In Frankreich hatte es einen ganz außerordentlichen Erfolg und Julian

*) Das Theater des Gymnase, welches zwiſchen 1824—30 den Namen des Theaters de Madame erhielt, ſpielte Comédies, comédies-vaudevilles und vaudevilles. Scribe ſchuf für dasſelbe die comédie d'intrigue und de sentiment, dite du Gymnase. Dieſe Stücke erſchienen zum Theil als Répertoire du théâtre de Madame 1828—29 und als Répertoire du Gymnase dramatique 1830. — Später wurden hier auch die Dramen des jüngeren Alex. Dumas', Sardou's, Meilhac's und Halevy's gegeben.

Schmidt hält es für eines der beſten Stücke des Dichters. In der That ſind Rantzau, der vom politiſchen Ehrgeiz ergriffene Seidenhändler Raton Burkenſtaff und deſſen Sohn Erik vortrefflich gezeichnet. Auch entfaltet ſich hier die quellende Erfindungskraft Scribe's in einer Fülle der behaglichſten und feſſelndſten Situationen. Kaum minder glücklich erſcheint die Knüpfung und Löſung der Verwicklung darin. Daß Scribe ein Stück von ſo heiterem Charakter an einen ſo tragiſchen Vorgang wie das Ende Struenſee's anknüpfte, kann nicht gerade Wunder nehmen, da es demſelben nie Ernſt mit der Geſchichte war, ſondern er dieſe faſt immer nur als Mittel zum Zweck behandelte. Sollte ſie ſeinen Darſtellungen doch meiſt nur einen beſtimmten Hintergrund, ſeinen Erfindungen einen beſtimmten Anhalt, ſeinen Situationen ein beſtimmtes Colorit und ſeinen Charakteren ein beſtimmtes Coſtüm geben.

Man hat Scribe den Dichter der reichen, emporgekommenen Bourgeoiſie genannt und behauptet, daß er überall „das Intereſſe über die Leidenſchaft" habe ſiegen laſſen. Ich habe es aber nicht in ſolchem Umfang beſtätigt gefunden, wennſchon nicht zu leugnen iſt, daß er vor allem ſeinem Publikum zu gefallen ſtrebte, welches zum großen Theil aus den Beſitzenden und Reichen beſtand. Von einem induſtriellen Schriftſteller, wie er bei ſeinem großen Talente doch war, würde man etwas Anderes kaum zu erwarten gehabt haben. Doch fehlt es ihm keineswegs völlig an Stücken, die einer entgegengeſetzten Lebensanſchauung huldigen. Zu ihnen gehört Le mariage d'argent, welches gerade *gegen* das materialiſtiſche Intereſſe gerichtet iſt, das damals die Pariſer Geſellſchaft zu beherrſchen begann. Die Macht der Geldmänner fand nicht mehr, wie im vorigen Jahrhundert ein Gegengewicht im Adel und in der Geiſtlichkeit. Die Julirevolution vollzog ſich vielmehr ganz unter ihrem Einfluſſe.

Geringeren Erfolg als die beiden vorgedachten Stücke hatte das die wechſelſeitige Förderung und Concurrenz der Geld- und Stellenjäger geißelnde Luſtſpiel: La cameraderie ou la courte échelle; nicht ſowohl, wie Royer meint, weil die Freundſchaft von Leuten, die ſich nur der Erreichung egoiſtiſcher Ziele willen zuſammen finden, auf keiner ſittlichen Idee beruht, als weil ſich zu Viele im Publikum unangenehm davon berührt fühlen mußten. Doch hat ſich der Dichter auch zu Uebertreibungen verleiten laſſen, welche durch ihre Unwahrſchein-

lichkeit die Wirkung zerstörten. Nur zu häufig brachte Scribe die Wahrheit seiner Darstellung dem einzelnen scenischen Effekte zum Opfer, was sich in besonders auffälliger Weise in dem Lustspiel: La Calomnie (1840) zeigt. Er wendet sich hier gegen die Scheu vor der öffentlichen Meinung, welche der Verleumdung und Lästerung überall Thor und Riegel öffnet.

Dasselbe Jahr brachte dem Dichter aber auch einen seiner größten Erfolge durch das dem deutschen Publikum hinlänglich bekannte: Un verre d'eau. In keinem seiner Stücke vielleicht erscheint seine Virtuosität in der Führung der Intrigue in so glänzendem Licht, in keinem tritt aber auch die Methode seiner Compositionsweise, treten die Maschinerie und die Drähte, an denen seine Figuren gehen, so offen hervor, wie hier. Nicht nur die Geschichte, auch die Fehler, Gebrechen und Uebelstände, welche er zu geißeln vorgiebt, sind hier von ihm nur als Mittel zur Unterhaltung ergriffen und dadurch gewißermaßen der Nachsicht des Zuschauers empfohlen worden, was überhaupt seinen Darstellungen nicht selten etwas Frivoles, Schillerndes giebt. Es ist dieses Verhalten, welches, wie ich glaube, dem Dichter hauptsächlich jenen Vorwurf eingetragen, der poetische Vertheidiger der Grundsätze des damals emporgekommenen reichen Bürgerthums gewesen zu sein, so daß Julian Schmidt von ihm sagen konnte: „Scribe kann sich, da er selbst in den Sünden seines Zeitalters befangen ist, die Ehrlichkeit nicht anders denken, als mit einer gewissen tölpelhaften Unwissenheit verbunden." Wenn er sich dieselbe aber auch vielleicht ganz anders denken konnte, so hat er sie doch jedenfalls sehr oft, dem Publikum zu Gefallen, in dieser Art dargestellt. Auch ist wohl die Behauptung zu weitgehend, daß Scribe nur das Bürgerthum seiner Zeit darzustellen vermocht habe, daß seine geschichtlichen Figuren im Grunde nichts weiter als costümirte Notare, Advocaten und Bankiers seien, wenn es auch richtig ist, daß in der Schilderung der letzteren erst seine Stärke liegt und er für eine höhere, idealere Auffassung des Lebens wenig Sinn hatte und alles bei ihm einen bürgerlichen Anstrich gewann.

Auch das Jahr 1840 brachte wieder eines der gegen die Auswüchse des damaligen Gesellschaftslebens gerichteten Stücke: La passion secrète. Hier sehen wir eine Frau, um eine verbrecherische Liebe zu ersticken, sich in die Leidenschaft des Börsenspiels stürzen, wodurch sie

in eine verzweifelte Lage geräth, die sich zwar schließlich zum Besseren wendet, nicht aber ohne in ihr eine nachdrückliche Lehre zurück zu lassen. 1841 folgte Une chaîne, das sorgfältigst gearbeitete Stück des Dichters. Die Motivirung ist hier eine tiefere, wahrere. Auch ist es weniger ein Intriguen- als ein Sittenstück und dürfte eigentlich schon dem neuesten socialen Drama zugezählt werden, da es gegen das Unsittliche der von der französischen Gesellschaft approbirten Form der Ehe gerichtet ist. Das Weib, welches hierdurch die Liebe weder vor, noch in der Ehe kennen zu lernen Gelegenheit hat, findet und sucht sie, obschon durch die Fesseln der letzteren gebunden, so doch durch den Reiz des Verbotes gerade verlockt, nun außer derselben. Scribe hat mit großer Wahrheit die Leidenschaft seiner Heldin, Louise, geschildert, welche letztere nur dadurch vor dem drohenden Abgrund bewahrt bleibt, weil Emeric, ein junger Künstler, der diese Leidenschaft in ihr entzündete, im entscheidenden Moment vor der Verführung zurückscheut. Er weigert sich, ihr auf dem gefährlichen Wege weiter zu folgen, um sich des schwärzesten Undanks gegen Louise's Gatten, seinen Wohlthäter und einen ehrenhaften würdigen Mann nicht schuldig zu machen. Dieser Mangel an Leidenschaft und Entschlossenheit verwandelt die Liebe Louise's in Verachtung. — Die Franzosen bewunderten damals die edelmüthige Entsagung Emeric's, die Deutschen aber nahmen Anstoß an dem unbefriedigenden Schlusse des Stücks. Dagegen fand bei diesen schon damals ein verwandtes, der Scribe'schen Chaîne noch vorausgegangenes Stück, Le fabricant, des Emile Souvestre (1806—54) viel Anklang, der sonst zu jenem in einem gewissen Gegensatz steht, insofern er sich seine Helden meist aus den besitzlosen Classen wählte — ein fast schon socialistischer Zug.

Von den späteren Stücken Scribe's fanden besonders Adrienne Lecouvreur (1849); Bataille de Dames (1851); Les contes de la Reine de Navarre (1851) und Les doigts de fée (1858) großen Beifall. Sie sind von ihm sämmtlich mit Legouvé gearbeitet worden. Ich vermag jedoch nicht zu sagen, welcher Antheil ihm daran zukommt. Da sie aber zu den wirkungsvollsten und besten Stücken Legouvé's gehören, wird man denselben wohl nicht unterschätzen dürfen. In Adrienne Lecouvreur, als welche die Rachel große Triumphe feierte, hatten sich die Dichter sogar den melodramatischen Stücken genähert, in denen sich Scribe auch schon früher versucht hatte. Die Scenen des letzten Aktes sind auf die quälendsten pathologischen Wirkungen,

auf den äußerſten und peinlichſten Realismus der Darſtellung berechnet. Dies verdient um ſo mehr hervorgehoben zu werden, als der Gegenſtand in der geſchichtlich überlieferten Form nicht dazu aufforderte, ſondern es nur auf Erfindung beruht.

Scribe machte ſich außer durch ſeine Luſtſpiele und Vaudeville's auch noch durch ſeine Operndichtungen beliebt und berühmt. In ihnen nimmt er in dieſem Jahrhundert unbeſtritten die oberſte Stelle ein. Er erhob die Operndichtung erſt wieder zu höherer Bedeutung. Die Texte zu La dame blanche, La muette de Portici, Fra Diavolo, Le maçon et le serrurier, La neige, Le domino noir, La juive, ſind genügende Beweiſe dafür. — Scribe war der fruchtbarſte und gefeiertſte Luſtſpieldichter dieſes Jahrhunderts. Er beherrſchte längere Zeit die Theater aller Völker Europa's. Obſchon ihm die Unterhaltung als Hauptzweck der Bühne galt und er ſich nur ſelten zu höheren Zielen erhob, es daher auch mit Inhalt und Form, beſonders mit der Wahrheit und Folgerichtigkeit der Charakteriſtik und Motivirung, nicht allzu genau nahm, hat er ſich hierdurch doch niemals verleiten laſſen, den Geſchmack, das Gefühl, den geſunden Menſchenverſtand in allzu gröblicher Weiſe zu verletzen. Mit einer reichen, glücklichen Erfindungskraft, mit einem leichtbeweglichen, heiteren Geiſte begabt, hat er immer geſucht, das, was man künſtleriſchen Geſchmack und Anſtand nennt, in ſeinen Darſtellungen zu wahren. Sie ſind nie ohne Geiſt, Anmuth und Feinheit. Auch hat er dem Aufbau der Handlung, der Entwicklung und Behandlung der Situation und Scene ſtets große Aufmerkſamkeit zugewendet. Er hatte ſich allerdings eine gewiſſe Methode, ein gewiſſes Schema dafür ausgebildet, was die Production ſehr erleichterte und ihn auch zu mancherlei Wiederholungen in der Charakteriſtik, in den Situationen und Effecten verleitet haben mag. Durch das Zuſammenwirken mit Anderen, durch die dramatiſche Compagnieſchaft, die er in Aufnahme und zu hoher Ausbildung brachte, iſt dies ohne Zweifel gefördert worden. Er hat in die dramatiſche Production das Princip der getheilten Arbeit eingeführt und ſie zu einer Sache der Induſtrie und Speculation gemacht. Doch fand er hierin in ſeinen Nachfolgern, welche aus den materialiſtiſchen Tendenzen der Zeit dazu neue Antriebe ſchöpften, die gelehrigſten Schüler, ſo daß er heute darin gegen ſie faſt nur wie ein unſchuldiges Kind erſcheint. Indeſſen wußte ſchon er, ſein Talent und ſeinen Ruf ziemlich rückſichts-

los auszubeuten. So las er z. B. in ſpäterer Zeit keinem Theater eines ſeiner Stücke unter 1000 Fr. pro Act vor, abgeſehen von ſeinen übrigen Autorenrechten. Royer erzählt, daß als man einmal unter Véron in der Oper ein Ballet gegeben, deſſen Schluß nicht befriedigt hatte, dieſer Scribe bei einer Begegnung im Foyer gefragt habe, wie man dem abhelfen könne. Nichts leichter als das, habe Scribe geantwortet. Schreiben Sie mir einen Bon von 1000 Fr. auf die Theatercaſſe, ſo will ich es Ihnen ſagen. Véron habe geſchrieben, Scribe das Geld erhoben, ſeinen Vorſchlag gemacht und das Stück ſei en vogue gekommen.

Zu den Mitarbeitern Scribe's gehören Germain Delavigne, Mélesville, Dupin, Poirſon, Brazier, Carmouche, Bayard, Xavier, Legouvé, Saintine, Dumanoir, Maſſon, Lemoine, Vanderburch, Roger, Desverger, Mazares, Moreau, St. Georges, Lockroy.

Joſeph Duveyrier, geb. 1787, geſt. 1865, ſchrieb unter dem Namen Mélesville. Er eröffnete 1815 ſeine dramatiſche Carrière mit Melodramen, ging aber ſpäter zum Luſtſpiel und Vaudeville über, wobei er ſich Scribe vielfach aſſociirte. Er war unter anderem an deſſen Petite Soeur und an Valérie betheiligt. Auch mit Brazier, Carmouche und Bayard arbeitete er wiederholt. Den deutſchen Theatern iſt er beſonders durch Michel Perrin, Elle est folle, Le chevalier de St. Georges bekannt, als Operndichter durch Zampa. Er hat an 300 Stücke theils allein, theils in Gemeinſchaft mit Anderen geſchrieben.

Jean François Alfred Bayard, geb. 17. März 1796 zu Charolles, geſt. 19. Febr. 1853, erreicht zwar den vorigen nicht ganz an Fruchtbarkeit, obwohl man auch ihm an 200 Stücke zuſchreibt, übertrifft ihn jedoch an Talent, von dem er freilich einen ziemlich leichtfertigen Gebrauch gemacht hat. Seine Charakterdarſtellungen begnügen ſich meiſt mit der Oberfläche der Erſcheinungen, welche er ſchildert. Wie Scribe und Mélesville ſchrieb auch er viel mit anderen Autoren für verſchiedene Theater, zumeiſt für das Gymnaſe, das Vaudeville, das Palais royal und die Variétés. Zu ſeinen beſten Stücken gehören La reine de seize ans, Le fils de famille und Le gamin de Paris. Das letzte wurde 463 Mal hintereinander geſpielt. Auch Les premières armes de Richelieu und Le mari à la campagne erfreuten

ſich großer Beliebtheit, ſowie der ſchon in's Poſſenhafte fallende Père de la débutante (an welchem Théoulon Mitarbeiter war.)

Bayard war nach Scribe der beliebteſte Luſtſpieldichter der Zeit. Letzterer widmete ſeinem Freund und Mitarbeiter in der von Bayard's Familie veranſtalteten Ausgabe auserwählter Stücke des Dichters (Théâtre. Paris 1855—59. 12 vol.) eine Vorrede. Es heißt u. A. darin: „Bayard war noch aus der Schule Dancourt's und Picard's, die immermehr ausſtirbt. Das Falſche und Rührſelige findet leichtere Nachahmung. Man ſieht es am Drama, welches aus ihnen beſteht. Daher es auch deren ſo viele giebt. Die Wahrheit und Heiterkeit dagegen ſind ſelten. Dieſe aber werden gerade von der Comödie verlangt, daher dieſe jetzt immer ſeltener wird."

Erneſte Wilfried Legouvé, ein Sohn des Tragikers der Revolutionszeit, wurde am 15. Februar 1807 zu Paris geboren. Er begann ſeine poetiſche Carrière bereits 1827. Sein Name iſt, wie wir fanden, mit einigen der beliebteſten Stücke Scribes verbunden. Außerdem hatten beſonders noch ſein Louise de Lignerolles, durch das Spiel der Mars und ſeine Tragödie Medée, durch das Spiel der Riſtori, große Erfolge. Für die letztere ſchrieb er auch das kleine Luſtſpiel Un jeune homme qui ne fait rien.

François Piuel Dumanoir, 31. Juni 1806 in Guadeloupe geboren, hat meiſt mit andern Dichtern zuſammen gearbeitet. Beſonders gefielen von ihm Le vicomte de Letorières und Jeanne qui pleure et Jeanne qui rit. Seine Ecole des agneaux trug ihm die goldene Medaille von Seiten des Staatminiſteriums ein.

Neben dieſen verſchiedenen Dichtern und ihren Arbeiten lieſen die Luſtſpiele der ſich ihnen zum Theil annähernden claſſiſchen Dramatiker her, zuerſt Caſimir Delavigne's: Les comédiens (1820), L'école des vieillards (1825), La Princesse Aurélie (1828) und La popularité (1838). Les comédiens ſind eine Art von ſatiriſchem Gelegenheitsſtück, welches gegen die beſchränkten Kunſtanſichten der Schauſpieler des Theater français gerichtet iſt, die ſeinen Vêpres siciliennes die Aufnahme verweigert hatten. L'école des vieillards iſt nach einem engliſchen Stücke der Annah Cowley: School for the grey beards, welchem eine optimiſtiſche Auffaſſung der Convenienzheirath zu Grunde liegt. Ein alter reicher Schiffsrheder heirathet eine junge, ſchöne und geiſtreiche Frau, welche ſich für ſein Alter durch eine verſchwenderiſche

Haushaltung und eine Menge Anbeter zu entschädigen weiß. Der alte Herr sonnt sich in ihrem Glanze, erträgt all ihre Launen und da sie sich in den Stunden der Gefahr als treu und redlich bewährt, haben sie beide auch scheinbar Recht so zu thun. Das Stück, welches in dem entschiedensten Gegensatze zu dem von langer Hand her vorbereiteten und schon stärker hervortretenden Ehebruchsdrama steht, fand durch Talma und die Mars in den beiden Hauptfiguren eine vortreffliche Ausführung und in Folge davon eine glänzende Aufnahme. — La princesse Aurélie ist eine Art Intriguenstück im Stile der spanischen. Eine junge Fürstin, die einen ihrer Unterthanen liebt, weiß durch List die Einwilligung ihrer drei Vormünder zu ihrer Verbindung mit diesem zu erlangen. Auch hier sind die beiden Hauptfiguren trefflich gelungen, während die der Vormünder im Stile der Comedias de figuron allzu chargirt sind.

In diesem, den Formen des alten classischen Lustspiels huldigenden Geiste dichteten auch noch De la Ville, Casimir Bonjour, Camille Doucet und anfänglich Augier, so wie später Ponsard und seine Nachfolger. Ponsard errang besonders mit seinem L'honneur et l'argent (1853) einen der größten Erfolge.

Keiner der vielen Schüler Scribe's, welche das reine Lustspiel pflegten, hat auch nur annähernd seine Bedeutung wieder erreicht. Die meisten arbeiteten nur für die oberflächlichste Unterhaltung. Des größten Erfolgs erfreuten sich hierin später Emile de Najac, Meilhac, Halévy, Eugène Labiche, Edmond Gondinet und Hennequin. Im Ganzen wurde aber das reine Lustspiel, wie dies schon aus den Klagen Scribe's in dem Vorwort zu Bayard's Lustspielen erhellt, jetzt von dem socialen und empfindsamen Drama immer mehr zur Seite gedrängt. Ehe ich mich jedoch der Betrachtung des letzteren zuwende, wird es nöthig sein, jener Gruppe romantischer Dichter noch zu gedenken, welche sowohl dem einen, wie dem andern mit angehörend, gleich den vorerwähnten, der classischen Richtung angehörenden Dichtern, eine ganz exclusive geistige Stellung einnehmen; wie ja das gemeinschaftliche Kennzeichen derselben eben die sich vornehm abschließende, in Form, Inhalt und Ausführung sich gleichmäßig geltend machende geistige Eigenthümlichkeit ist. Bei keinem von ihnen tritt dieser Zug jedoch in so ausgeprägter, distinguirter Weise hervor, als bei dem ihnen allen hierin voranstehenden Alfred de Musset, der sich ge-

wissermaßen als Haupt dieser Gruppe darstellt. Ich kann demselben hier freilich nicht die eingehende Würdigung zu Theil werden lassen, die er nach seiner Bedeutung auf dem Gebiete des Romans und seiner Wirkung auf die höheren Lebenskreise seiner Zeit verdient. Als Dramatiker ist er trotz seiner großen, aber wohl nur ephemeren Erfolge, eine zwar glänzende, aber keineswegs bedeutende Erscheinung. Alfred de Musset wurde am 11. Dec. 1810 in Paris geboren. Nachdem er seine Studien im Collège Henri IV. glänzend absolvirt hatte, schloß er sich der Richtung der Romantiker an, die sich um Deschamps und Victor Hugo gruppirten. Er sog voll Begier den sie beherrschenden Geist in sich ein, der seine jugendlich brausende Seele berauschte. 1819 trat er mit seinen Contes d'Espagne et d'Italie hervor, in denen sich schon die glänzenden Seiten seines reichen Geistes ankündigten. Durch die Grazie des Ausdrucks, die Feinheit der Beobachtung und Empfindung und den Reiz des Pikanten, ja Schlüpfrigen, machten sie damals das größte Aufsehen. Der Erfolg riß den jungen Dichter in den Strom des gesellschaftlichen Lebens, dessen Liebling er wurde. Er lernte dasselbe mit all seinen verführerischen Reizen, doch auch zum Theil in seiner abstoßenden Verworfenheit kennen. Es wurde der Gegenstand seiner Darstellung, die durch den Zauber einer quellenden und wohl auch noch künstlich erhitzten Phantasie, durch das pikante Gemisch von Verachtung und Bewunderung, das sich darin für seinen Gegenstand aussprach, entzückte und aufs unwiderstehlichste anzog. Seine Dichtung, so unmittelbar sie erschien, war trotz der Fruchtbarkeit seiner Phantasie doch nicht selten das Werk der Berechnung. Wie fast allen Romantikern der Zeit, war es auch ihm vor Allem um Wirkung zu thun. Nur auf dem Grunde des Häßlichen, des Lasters und der Verworfenheit, schien ihm das Schöne und Edle zu seiner vollen Wirkung kommen zu können. Die Wirkungen des Grauenhaften und Schrecklichen erschienen ihm sogar ästhetisch bedeutender, als die des schlechthin Guten zu sein. So pessimistisch er wirklich auch selbst durch das Leben geworden sein mag, dürfte er, um originell zu erscheinen, sich in diese sittliche Krankheit der Zeit doch noch künstlich hineingearbeitet haben. „Ihre Originalität, sagt Julian Schmidt von den damaligen französischen Romantikern, mit besonderer Beziehung auf Musset, ist schließlich nichts Anderes, als eine krankhafte Umkehr des Idealismus". Musset wurde der erklärte Dichter der vornehmen und elegan-

ten Pariſer Geſellſchaft. Je excluſiver dieſe war, um ſo mehr mußte die geiſtige Excluſivität ihres Dichters ſie anſprechen. Die Demi-Monde, die ihr nachahmte und ſo viele Beziehungen und Berührungspunkte mit ihr hatte, theilte dieſe Bewunderung. Daß Muſſet aber auch in einem beſtimmten Umfange populär werden konnte, liegt in der Natur des franzöſiſchen Geiſtes, welcher nun einmal die Form über alles ſchätzt und den die feine Verbindung von graziöſer Natürlichkeit und pretiöſer Gewähltheit, von Skepticismus und Epikuräismus, von Weltverachtung und Cultus der Sinnlichkeit, von Empfindſamkeit und von Sinnenfreude beſonders anziehen mußte. Die elegante, glänzende Form trug überhaupt nicht wenig bei, das in vielen dieſer Dichtungen unter Blumen verborgen liegende Gift zu verbreiten. Die theils ganz unmittelbare, theils noch künſtlich erworbene Eigenthümlichkeit dieſes Dichters iſt nun auch ſeinen dramatiſchen Dichtungen eigen, in denen es ihm wohl vor Allem darum zu thun war, ſeinen eignen Weg zu gehen. Dies läßt ſich ſelbſt noch in den Titeln, unter dem er ſie ſpäter veröffentlichte, erkennen: Un spectacle dans un fauteuil (1832–34) und Les comédies injouables (1838). Es waren, für die Lectüre einer auserwählten Geſellſchaft, für den Salon geſchriebene Phantaſieſtücke in dramatiſcher Form, bei denen er ſich weder durch die Regeln, noch durch die Tradition beengen laſſen wollte. Sie erſchienen zum großen Theil zuerſt in der Revue des deux mondes. Zu ihnen gehören: A quoi rèvent les jeunes filles; Andréa del Sarte; Les caprices de Marianne; On ne badine pas avec l'amour; Fantasio und Lorenzaccio. Byron und die älteren ſpaniſchen Dichter haben ſichtbar darauf eingewirkt, wie überhaupt die letzteren jetzt wieder ſehr von den Dramatikern zu Rathe gezogen wurden. Beſonders das Ehebruchsdrama hat von hier aus große Anregungen erhalten. Bei Muſſet hat daran aber auch noch das eigne Leben, vor allem die Liebe Antheil gehabt, da dieſe Stücke zum Theil in die Zeit der glühenden Leidenſchaft des Dichters für George Sand fallen. Sie ſind von überwiegend ernſtem Charakter, zum Theil von einer feſſelnden Dämonie. Einige haben die Form des Proverbes, dem er ſich ſpäter mit Vorliebe zuwendete und für deſſen geiſtvollſten, graziöſeſten Vertreter er gilt. Der Werth dieſer genrebildlichen Productionen liegt in der reizvollen, geiſtreichen und nicht ſelten naturaliſtiſch kühnen Darſtellung, in der Schärfe

der ihr zu Grunde liegenden Lebensbeobachtung, in der Feinheit der Zeichnung und Farbe. Es sind mehr geistreiche Studien, als abgeschlossene Bilder zu nennen, doch auch noch als solchen fehlt es ihnen zuweilen an Ernst und Vertiefung. So trübe und weltschmerzlich die Stimmung derselben oft ist, scheint der Dichter doch selbst noch mit dieser wie mit seinem Gegenstande zu spielen. Die Natur und Wahrheit leidet zuweilen unter dem Raffinement der Darstellung, die aber immer geschmackvoll ist.

Die Schauspielerin Allan war die erste, welche bei ihrer Anwesenheit in St. Petersburg auf den Gedanken kam, diese geistreichen Spiele zur Aufführung zu bringen. Der Ruf dieser Darstellungen drang nach Paris, wo sie dieselben bei ihrer Rückkehr einführte. Das elegante Proverbe La caprice machte den Anfang und brachte die Gattung en vogue. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée; Il ne faut jurer de bien und Le chandelier brachten neue Triumphe. Da es keinen Anstoß erregt hatte, im Chandelier den Ehebruch als den normalen Zustand behandelt zu sehen, so wagte man sich nun auch mit Andréa del Sarte hervor, bei dem man sich bereits im vollen Ehebruchsdrama befand. Es folgten: On ne saurait penser à tout; Les caprices de Marianne, Bettine (von Alex. Dumas neu überarbeitet) Lorenzaccio, die nach Massinger's Picture oder nach der diesem zu Grunde liegenden Novelle gearbeiteten Barberine und Carmosine. Man hat Musset öfter mit Marivaux verglichen und Théophile Gautier sagte sogar bei Gelegenheit seiner Besprechung des Chandelier: Et l'on se plaignait de la disette de comédies, tandis que l'on avait sous la main des volumes de pièces où la finesse de Marivaux s'allie au caprice de Shakespeare. Allein diese Aehnlichkeiten, wenn sie überhaupt hier bestehen, würden dann doch nur einzelne Seiten dieser verschiedenen Dichter treffen, aber nichts von der Eigenthümlichkeit eines jeden von ihnen aussagen. Paul Lindau hat eine Charakteristik Musset's gegeben.

Ein Musset verwandter Geist, ohne doch dessen Glanz, dessen Genialität und Kühnheit ganz zu besitzen, ist Octave Feuillet. Am 11. August 1812 zu St. Lô (Manche) geboren, der Sohn eines höheren Beamten, vollendete er seine Studien im Collège Louis le Grand zu Paris. Als Schriftsteller trat er zuerst in Gemeinschaft mit P. Boccage und Albert Aubert und unter dem Pseudonym De-

ſiré Hazard mit dem Romane Le grand vieillard (1845) hervor; als Dramatiker faſt um dieſelbe Zeit mit La nuit terrible. Das Drama der franzöſiſchen Romantiker ging überhaupt faſt immer vom Romane und der Novelle aus, die ihm daher auch vorausliefen. Feuillet anfänglich vom Theater freundlich aufgenommen, ſollte bald mit der Sprödigkeit desſelben zu kämpfen haben, was ihn beſtimmte, dem von Alfred de Muſſet gegebenen Beiſpiel zu folgen und ſeine Stücke nur für den Druck zu ſchreiben. So erſchien unter anderem ſein Luſtſpiel La crise, welches erſt 1854 zur Aufführung kam, ſchon 1848 in der Revue des deux mondes. Seine bis dahin vollendeten dramatiſchen Arbeiten wurden geſammelt unter den Titeln: Scènes et comédies und Scènes et proverbes (1853 und 1856) herausgegeben. Das Aufſehen, welches beſonders die zweite dieſer Sammlungen erregte, erſchloß ihm aufs Neue die Bühne. Von den Proverbes erhielten beſonders La partie des dames; Le fruit défendu; Péril en demeure; La fée; Le pour et le contre und Le cheveu blanc viel Beifall. Feuillet hat darin die Sprache faſt noch künſtlicher ausgebildet als Alfred de Muſſet, ſeine Grazie war affectirter, unter dem blitzenden Schmuck ſeines Dialogs fehlt es nicht an falſchen Brillanten. Er behandelte darin ähnliche, von Peſſimismus, Skepticismus und ſinnlichem haut-goût erfüllte Stoffe, die er aber zu mildern ſuchte, indem er über die von ihm enthüllten unheimlichen Reize ein ſittliches Mäntelchen warf, um ſeine Darſtellungen der bürgerlichen Moral gegenüber haltbar zu machen. Die raſchen Bekehrungen des Laſters zur Tugend werden aber immer etwas Bedenkliches haben, theils weil ſie der Wahrheit widerſprechen, theils weil ſie die Verſuchung verſtärken. Von dieſem Geiſte ſind beſonders La crise, Dalila (1851), ſowie die ſpäteren La tentation und La redemption erfüllt. In La crise ſtellt der Dichter den Satz auf, daß ſelbſt die tugendhafteſte Frau nicht leben könne, ohne von der verbotenen Frucht gekoſtet zu haben. Doch bleibt der pſychiſche Ehebruch hier noch verſchüchtert auf der Schwelle des phyſiſchen ſtehen. Es iſt ein erweitertes Proverbe, doch nur von drei Perſonen geſpielt. In Dalila iſt der Dichter zu zeigen bemüht, daß die Verworfenheit der Halbwelt auch in der Ganzwelt zu Hauſe iſt. In Rédemption handelt es ſich endlich um das in Aufnahme gekommene Thema der ſittlichen Wiederherſtellung einer gewerbsmäßigen Courtiſane durch die Liebe. In dieſen Dichtungen finden wir

Feuillet also schon ganz auf dem Gebiete des socialen Dramas, auf dem er nun fast immer verblieb. Wie die Dramen so vieler der neuesten französischen Dramendichter haben auch die Octave Feuillet's meist ein zu starkes novellistisches Interesse. Der tiefe Unterschied einer dramatischen und novellistischen Composition ist ihnen bei allem sorgfältigen Studium der Bühne und bei allem technischen Geschick in der Behandlung der einzelnen Scene, nicht immer ganz aufgegangen. Doch verführte wohl auch der in der Dichtung jetzt überhandnehmende industrielle Geist noch dazu, so daß man sogar die Stoffe der eignen Novellen und Romane zu dramatisiren und scenisch auszubeuten begann. Auch die Feuillet'schen Stücke Redemption; Le clef d'or; Le cheveu blanc; La partie des dames; Le roman d'un jeune homme pauvre u. A. sind auf diese Weise entstanden. Das letzte (1858) gehört nichtsdestoweniger zu den besten des Dichters. Es erscheint freier von blendenden theatralischen Effecten und wenn es auch etwas zu sehr auf Rührung hinarbeitet, nimmt es doch das Interesse in gesünderer Weise in Anspruch. In Montjoie feiert dagegen der crasseste Egoismus schließlich ein ähnliches Bekehrungsfest, wie die Buhlschaft in La Redemption. In La belle au bois dormant konnte die romantische Ader des Dichters am freiesten zum Durchbruch gelangen. Julie de Trécoeur (1869) ist ein erneuter Versuch im Ehebruchsdrama von dunklem Colorit. Feuillet würde in seinen späteren Dramen dem neuesten socialen Drama schon zugerechnet werden müssen, wenn er den Realismus der Darstellung nicht mit einem, wenn auch etwas hohlen Idealismus, den Skepticismus mit der bürgerlichen Moral zu versöhnen gesucht hätte und nicht noch mehr auf ästhetische Wirkungen, als auf die Umgestaltung der socialen Verhältnisse ausgegangen wäre.

Dieser letzten Tendenz huldigte dagegen, trotz der größeren Tiefe ihrer poetischen Antriebe, die den beiden eben vorgeführten Dichtern doch in vielen anderen Beziehungen, besonders in der zur Romantik, so geistesverwandte Aurore Dudevant, geb. Dupin, genannt George Sand*). Am 5. Juli 1840 zu Paris geb. und am 8. Juni 1876 auf Schloß Nohant gestorben, entstammte sie väterlicherseits einem der vielen Liebesverhältnisse des Marschalls Moritz von Sachsen.

*) Ihre Selbstbiographie Histoire de ma vie. Paris 1854.

Ihr Vater war Offizier, galant und leichtlebig, ihre Mutter von niederer Herkunft und dunkler Vergangenheit, in ihren Sitten und Lebensanschauungen ebenso plebejisch, wie ihre Großmutter von väterlicher Seite aristokratisch und exclusiv. Da ihr Vater früh starb, so war Aurora zwischen den widersprechenden Einfluß dieser zwei Frauen gestellt, was die Selbständigkeit ihres feurigen, romantisch gestimmten, zur Excentricität geneigten Geistes nur fördern konnte. Es war nicht sowohl Liebe, wie der Trieb nach Unabhängigkeit, was sie 1822 zur ehelichen Verbindung mit dem Baron Dudevant trieb, einer Ehe, der jede sittliche und Glück verheißende Grundlage fehlte. Die neuen Fesseln wurden ihr aber bald unerträglicher noch, als die alten, zumal ihr Gatte kein Verständniß für die romantischen Ideale ihres excentrischen Geistes hatte. Sie ging mit Zustimmung desselben nach Paris (1831). Das Leben, das sie hier führte, mußte endlich eine völlige Trennung (1836) herbeiführen. Das Verhältniß, welches sie hier sofort zu Jules Sandeau gewann, gab aber auch den Anlaß zur Eröffnung ihrer literarischen Carrière. Schon 1831 gaben beide den gemeinsam gearbeiteten Roman Rose et Blanche heraus. Aurora, die sich damals der Sitte ihres Geschlechts ganz zu entbinden suchte und sogar die weibliche Tracht mit Männerkleidern vertauschte, hatte hierbei den von ihrem Freunde abgeleiteten männlichen Schriftstellernamen George Sand gewählt, dem sie fürs ganze Leben treu bleiben sollte. Sie erwarb ihm rasch einen bedeutenden Ruf, der sich fast mit jedem der vielen Romane steigerte, die sie von nun an edirte. Auf dem Gebiet des Romans liegt überhaupt ihre Stärke. Hier entwickelte sie Eigenschaften, die sie zu den ersten Dichtern dieser Dichtungsform stellen. Doch fehlte es ihr auch hier nicht an Angriffen. Das Wort Chateaubriand's: „Das Talent George Sand's hat einige seiner Wurzeln in der Corruption" — hat ein vielfaches Echo gefunden. Der Widerspruch, daß man ihre Schriften fort und fort in Bezug auf die Sittlichkeit anklagte, sie selbst aber grade die Sittlichkeit derselben betonte, findet seine Erklärung in ihrem Begriffe vom Sittlichen selbst. Beide Theile haben in einem bestimmten Umfange recht. In vielem, worin George Sand aber ursprünglich Recht hatte, gerieth sie durch Einseitigkeit und Uebertreibung ins Unrecht. Dies gilt besonders von ihren Anschauungen des Verhältnisses, in welchem das Weib zum Leben steht, des Verhältnisses zwischen

den beiden Geſchlechtern. Auf ihre leicht entzündliche und tief erregbare Seele hatten gerade die kühnſten Dogmen der gewagteſten Philoſopheme den mächtigſten Einfluß gewonnen, daher ſie auch ſo raſch von den ſocialiſtiſchen Ideen ergriffen und zu einer ſo leidenſchaftlichen Vertreterin derſelben wurde. Je größer aber die Wirkungen waren, die ihre Schriften ausübten, um ſo gefährlicher mußten die Irrthümer werden, mit denen ſie ſich behaftet zeigten, zumal ſie dieſelben mit dem Schein der unanfechtbarſten Wahrheit zu umgeben ſuchte und durch den poetiſchen Zauber, mit dem ſie dieſelben umwebte, ſo einſchmeichelnd zu machen verſtand. Eine Tugend aber bewahrte ſie immer. Sie war niemals frivol. Es handelte ſich ihr immer um Ueberzeugungen. „Wenn ſie ſich auch faſt überall auf dem Gebiete der Sinnlichkeit bewegt“ — ſagt Julian Schmidt unter Anderem von ihr, — „ſo geht ſie doch nie auf eigentlichen Sinnenreiz aus. Was ſie lehrt, iſt häufig ſehr unſittlich — aber die Form ihrer Darſtellung iſt es nicht. — Wo ſie lebt und empfindet, verleugnet ſie nicht den Gott, der über die Herzen richtet. Sie beſitzt, was unſere Romantiker Ironie der Bildung nannten, d. h. ſie weiß ihr Auge frei zu machen von den Bildern, die ihre Phantaſie erfüllen.“ Am reinſten erſcheint ſie in ihren Dorfgeſchichten. Beſonders in François le Champi und La mare du diable hat ſie wahre Muſter der Gattung geſchaffen.

Die Licht- und Schattenſeiten ihrer Romane mußten umſomehr auf ihre dramatiſchen Dichtungen übergehen, da dieſe zum Theil Bearbeitungen derſelben ſind, wie z. B. François le champi, Cadio, Mauprat, Le marquis de Villemer, in allen aber das novelliſtiſche Intereſſe vorherrſcht. Obſchon ſie dem Theater an zwanzig Werke geſchenkt,*) fehlt ihnen faſt allen die eigentliche dramatiſche Ader. Auch haben, trotz ihrer vielen Vorzüge, nur einige einen entſchiedenen Erfolg auf der Bühne gehabt, nämlich: François le champi (1849), Claudie (1851), Le mariage de Victorine (1851), Mauprat (1853) und Le marquis de Villemer (1864) beſonders das letzte.

Auch Léon Gozlan, geboren 1. Septbr. 1803 zu Marſeilles, geſtorben 14. Septbr. 1866 zu Paris, gehört noch zu den von Alfred

*) Théatre de Nohant. Paris 1864 und Théâtre complet de George Sand 1866—67. 4. vol. Ein Theil erſchien zuerſt in der Revue des deux mondes.

de Musset inspirirten und ihm geistesverwandten Dichtern. Auch er ging, wie sie, erst vom Romane zum Drama über, auch er versuchte sich sowohl im Proverbe wie im socialen Drama, auch bei ihm überwog im letzteren noch die ästhetische, auf die Kreise der eleganten Welt berechnete Absicht. Die Noth hatte ihn 1828 in die schriftstellerische Carrière getrieben. Erst 1842 betrat er aber die Bühne. Die Fehler, welche sein erstes Stück, La main droite et la main gauche, zeigt, sind auch all seinen späteren Dramen noch eigen: Häufung von Unwahrscheinlichkeiten, problematische Charaktere, die er benutzte, um zu neuen frappirenden Contrast-Situationen und Conflicten gelangen zu können. Obschon seine Stücke keineswegs alle die günstige Aufnahme des ersten fanden, blieb er doch der darin eingeschlagenen Richtung treu, die ihren Höhepunkt in dem Livre noir erreichte. Ungleich gefälliger erscheint er noch im Proverbe, in dem er manches überaus Frisches, Anmuthiges, ja selbst Glänzendes schuf, wie Le lion empaillé; Une tempête dans un verre d'eau und Dieu merci le couvert est mis. Auch diese Gruppe hat noch einige Nachfolger gehabt, von denen François Coppée, geb. 1843 zu Paris, hier genannt werden mag

Die Februarrevolution bezeichnet, wie in der Entwicklung des französischen Lebens überhaupt, auch eine Art Abschnitt in der Entwicklung des französischen Dramas. Sie gab den Grundsätzen des Socialismus eine größere Verbreitung, dessen Keime zwar schon im vorigen Jahrhundert gelegt, erst jetzt zu einer üppigen Saat aufschossen. Der neue Cäsarismus, wie sehr er dieselben auch zu bekämpfen suchte, mußte andrerseits mit ihnen doch wieder rechnen. Daneben erstarkte unter dem Einflusse der fortschreitenden Naturforschung die materialistische Weltansicht immer mehr. Sie führte in Verbindung mit dem steigenden Raffinement der Genußsucht zur Blasirtheit, in Verbindung mit den socialistischen Anschauungen und der aus ihnen emporschießenden Unzufriedenheit zum Pessimismus. Alles das wurde von der industriellen Schriftstellerei, die ihm zum Theil auch selbst mit verfiel, in speculativer Weise benützt und ergriffen.

Die realistische Darstellungsweise war für das Drama schon seit Diderot in Aufnahme gekommen. Sie war aber damals noch schwächlich. Sie hatte sich zwar vom Idealen nicht losgesagt, ohne sich doch mit diesem durchdringen zu können. Die Romantiker hatten dann an die Stelle des schönen Ideals eine Art Idealisirung des Häßlichen

geſetzt. Man war hierzu theils durch das Verlangen nach neuen, ſtarken Contraſten, nach ſenſationellen Conflicten, theils durch das unter dem Einfluß der Naturwiſſenſchaften wachſende Streben nach Naturwahrheit, beſonders aber durch die materialiſtiſchen und peſſimiſtiſchen Lebensanſchauungen gedrängt worden. Dies Alles forderte zugleich immer ſtärker zu realiſtiſcher Darſtellung auf.

Dieſer Realismus der Darſtellung, der ſchon deshalb vorzugsweiſe nach der Seite des Häßlichen neigte, weil, das Häßliche ſchön darzuſtellen, durch den darin enthaltenen Widerſpruch, durch das Paradoxe der Aufgabe, ein pikantes Intereſſe erregte, verband ſich nun noch mit dem der ſocialen und ſocialiſtiſchen Tendenz.

Das Ehebruchs-, ja ſelbſt das Proſtitutionsdrama war ſchon vor Jahrhunderten den Italienern und Spaniern bekannt. Schon ſie glorificirten Räuber und Buhldirnen, doch freilich aus andren Beweggründen. Damals war es die Kirche, welche in der Rehabilitation derſelben ihre Triumphe feierte. Jetzt aber wurde die ſittliche Verworfenheit für die ausſchließliche Folge der mangelhaften Einrichtungen, der mißbrauchten Vorrechte, der engherzigen Vorurtheile der Geſellſchaft erklärt, ſie wurde in ihrem Untergange als Opfer derſelben dargeſtellt und ſelbſt mit der Glorie des Märtyrerthums umgeben. Die Natur und die Lebenswahrheit war das große Wort der Dichter geworden — wie aber ſtand es um dieſe Wahrheit? Royer in ſeiner Geſchichte des Dramas hat ernſtlich dagegen Proteſt erhoben, daß die Schilderungen, welche die franzöſiſche, welche insbeſondere die Pariſer Geſellſchaft in den Romanen und Dramen der neueſten realiſtiſchen Schule gefunden, der Wahrheit wirklich entſprächen. Wenn aber die Schilderung auch keine einſeitige ſein ſollte, ſo iſt die Beleuchtung, in die jene Geſellſchaft in dieſen Romanen und Dramen gerückt erſcheint, doch noch um vieles bedenklicher. Das Bild, welches die Dichter von ihr entworfen, mußte, um gerade von dieſer ſelbſt wieder ſo enthuſiaſtiſch aufgenommen werden zu können, ihr doch in einem, wenn auch gewiß nur beſchränkten Umfange, zugleich aber auch in einer ihr immer noch ſchmeichelnden Weiſe entſprechen. Ganz wie im vorigen Jahrhundert wurde auch jetzt wieder Erſcheinungen und Lehren von denen zugejubelt, gegen die ſie doch grade in ſo gefahrdrohender Weiſe gerichtet waren. Ahnungslos, wie die Gäſte der Lucrezia Borgia folgen ſie der Einladung ihrer Dichter, berauſchen ſie ſich an den Genüſſen, die dieſe ihnen bieten, ſchlürfen ſie das ver-

führerische Gift ein und brechen darüber in Jubel aus, während sich heimlich zu ihrem Untergang alles schon vorbereitet. Ganz wie im vorigen Jahrhundert theilen auch heute die Dichter, welche die Gesellschaft auf's Heftigste angreifen, die gefährlichsten Neigungen und Leidenschaften derselben, die Gewinn- und Genußsucht. Nicht wie im vorigen Jahrhundert, der wenn auch oft mißverstandene Gedanke der Humanität, nicht wie man heute es vorgibt, das Streben nach Natur- und Lebenswahrheit, noch die neuen socialistischen Weltverbesserungsträume führen den meisten der heutigen Dichter die Feder — mehr als dies alles ist es das Streben nach sensationellem Erfolg, nach dem Gewinn, den dieser nothwendig abwirft, nach dem Genuß, den dieser verspricht. Die dramatische Dichtung ist zur Industrie, ist zur Speculation geworden. Die zeitbewegenden Ideen werden von dieser ebenso ausgebeutet, wie das Talent, und nur um so mehr, je größer das letztere ist, mag es nun in halber Selbsttäuschung oder mit vollem Bewußtsein geschehen.

Bei dieser verhängnißvollen Richtung, in welche das französische Drama gerathen, wurde ihm aber wenigstens das noch zum Heile, was seiner Entwicklung so lange hinderlich gewesen war: das den Franzosen innewohnende starke Gefühl für die Form. Die industrielle Speculation konnte ihre Zwecke immer nur dann erreichen, wenn sie dieses Gefühl und seine Forderungen in einem bestimmten Umfange achtete. Hierdurch erscheint das französische Drama doch vor dem tiefen Sinken bewahrt, von welchem das deutsche bei der allzugroßen Gleichgiltigkeit für die Form heute bedroht ist. Die alten Formen des Dramas freilich sind auch in Frankreich so gut wie verschwunden. Aber das Formgefühl verlangte nach einem Ersatz und wenn dieser den wesentlichen Forderungen des Dramas auch nur wenig entspricht, so hatten die früheren Formen diesen doch gleichfalls nur wenig entsprochen, so entspricht er, wie diese, doch wenigstens dem Begriff, welchen man gerade vom Wesen des Dramas hatte und hat. Das läßt sich genügend an der sorgfältigen Behandlung der Sprache, an der feinen Führung des Dialogs und der Scene, an der wirkungsvollen Gruppirung und Bewegung der Charaktere dieses neuesten Dramas erkennen.

Alexandre Dumas, der Sohn, am 28. Juli 1824 geboren, wird gewöhnlich als derjenige bezeichnet, welcher diese neueste Epoche des Dramas eröffnete, deren Anfänge sich freilich, wie wir gesehen,

viel weiter zurück verfolgen lassen. Nachdem er seine Studien im Collège Bourbon in glänzender Weise beendet, debutirte er 1846 nicht minder glänzend als Schriftsteller mit seinen Aventures de quatre femmes et d'un perroquet. Er besaß nicht die Phantasie seines Vaters und vermied es daher in dessen Manier mit diesem zu wetteifern. Er suchte und fand vielmehr seine Stärke in der Schärfe der Lebensbeobachtung und in der frappirenden Treue der Wiedergabe. Auch suchte er sich ein eigenes Gebiet dafür aus. Nicht die Romantik der ritterlich-höfischen Vergangenheit, sondern das unmittelbare Leben der mit leidenschaftlicher Hast nach Gewinn und Genuß ringenden Gegenwart. Die Kreise der sogenannten Halbwelt wurden vorzugsweise seine Domäne. Auch er begann mit Romanen und ging dann von diesen zur Bühne über, ja seine beiden ersten epochemachenden Dramen: La dame aux camélias (1852) und Diane de Lys (1853) sind nur Bearbeitungen der 1848 und 1851 unter gleichen Titeln von ihm erschienenen Romane. Schon Palissot in seinen Courtisanes (1775) behandelte das Thema der Cameliendame, aber in einer die Courtisane völlig preisgebenden Weise. Victor Hugo suchte den Gegenstand in eine etwas höhere Sphäre zu heben und das tragische Mitleid für ihn in Anspruch zu nehmen. Scribe folgte dem Beispiel, indem er denselben in seinem Melodrama Dix ans de la vie d'une femme wieder ganz herab in die Niedrigkeit drückte und was den Realismus der Darstellung betrifft kaum hinter Dumas und seinen Nachfolgern zurückgeblieben ist. Erst Dumas wagte es aber, ihn mit dem Heiligenscheine des gesellschaftlichen Märtyrerthums zu umgeben, indem er ihn zugleich als ein Opfer des Edelmuths und der Ausschweifung untergehen ließ. Doch drängt sich die Tendenz noch nicht allzusehr vor, sie erscheint ganz in der Darstellung aufgegangen, die Verhältnisse sind sogar mit einer gewissen Unparteilichkeit dargestellt. In der Technik, in der Zeichnung der Charaktere zeigte der Dichter zugleich eine Meisterschaft, die eines besseren Gegenstandes würdig gewesen wäre. — Diane de Lys bezeichnet keinen künstlerischen Fortschritt. Die Darstellung der gesellschaftlichen Laster, die hier in eine höhere Sphäre verlegt erscheinen, ist rücksichtsloser. — Ausgezeichnet durch die Feinheit der Beobachtung der Zustände, Allüren, Gewohnheiten, Laster der der Corruption verfallenden und schon verfallenen Kreise der höheren Gesellschaft ist Le demi monde (1854) — ein Titel, welcher einer

ganzen Kategorie des ſocialen Dramas den Namen gegeben hat. Auch entſchädigt der Dichter hier durch die friſche, duftige Blüthe, die in Marcelle dem ſumpfigen Boden entſproßt, auf welchem ſich ſeine Darſtellung wieder bewegt. — Hatte Dumas bisher die Genußſucht in den Verhältniſſen beider Geſchlechter und die ihr entſpringenden geſellſchaftlichen Auswüchſe zum hauptſächlichſten Gegenſtande der Darſtellung gemacht, ſo brachte er in La question d'argent (1858) eine andere Seite des heutigen Lebens, die er dort nur nebenbei mit berührt hatte, die Geldſpeculation mit ihren verderblichen Wirkungen, zu lebendiger Anſchauung. Doch verlor er ſich hier und da zu ſehr ins Doctrinäre dabei. Le fils naturel (1858) nimmt dann das Thema Diderots in einem andern und ungleich bedeutenderen Sinn wieder auf. „Il nous faut — heißt es in der Vorrede — peindre à larges traits non plus l'homme individu, mais l'homme humanité, le retremper dans ses sources, lui indiquer ses voies, lui découvrir ses finalités.“ Jedenfalls iſt es dasjenige Stück des Dichters, welches von Seiten ſeiner Lebensanſchauung noch am meiſten befriedigt. Ihm folgte (1859) Le père prodigue, welcher einen Zwieſpalt der Urtheile hervorrief, und L'ami des femmes, der zugleich den ſtärkſten Angriffen von Seiten der Moral und manchem Tadel von Seiten der äſthetiſchen Kritik zu begegnen hatte. Dumas bekennt, daß er das, was er darin auszuſprechen beabſichtigte, nicht voll zum Ausdruck gebracht habe: „L'action était au dedans et les théories dehors, faute capitale au théâtre.“ La femme de Claude erlitt eine Niederlage; wogegen Monsieur Alphonse (1873) trotz des Abſtoßenden der Hauptfigur einen neuen Erfolg erzielte. Größer war derjenige, welchen Dumas mit Mad. de Girardin in Le supplice d'une femme errang. Auch L'etrangère 1877, in welcher Dumas das Thema des Ehebruchs mit den abenteuerlichſten Begebenheiten und Situationen verknüpfte, fand vielen Beifall, ſein neueſtes Stück La Princesse de Bagdad zwar zunächſt eine Niederlage, der aber ein großer Succeß folgte. Dumas hat in den Vorreden zu ſeinen Dramen (Théâtre complet 1868) ſeine dramaturgiſchen Anſichten niedergelegt, welche durch ihren ſocialiſtiſchen Beigeſchmack großes Aufſehen, doch auch vielfachen Widerſpruch erregten.

Der erſte, welcher in bedeutenderer Weiſe ſich dem von Dumas gegebenen Beiſpiele anſchloß, war Théodore Barrière, geb. 1823 zu

Paris. Sein eigentlicher Beruf war die Kupferstecherkunst. Sie verschaffte ihm eine Anstellung im französischen Kriegsministerium. Nebenbei widmete er sich jedoch literarischen Arbeiten. 1843 trat er im Palais Royal mit Rosière et nourrice auch als Dramatiker auf. Nachdem er sich theils allein, theils in Gemeinschaft mit Andern, wie Paujol, Clairville, Bayard, Marc Fournier in fast allen Gattungen, (Vaudevilles, Verslustspielen, Melodramen) versucht, schrieb er unter dem Einfluß des ersten Erfolgs Alexander Dumas' mit Lembert-Thiboust: Les filles de marbres, in einem gewissen Gegensatz zur Dame aux camélias, insofern er der glorificirten käuflichen Liebe, diese in ihrer wahren Gestalt, in der ganzen egoistischen Kälte, in der ganzen abschreckenden Verworfenheit ihres schmählichen Gewerbes darstellte. Barrière glaubte ohne Zweifel die Sittlichkeit zu fördern, indem er der Welt das Laster in seiner wahren Gestalt vor Augen stellte, aber nicht nur, daß er das Publikum hierdurch allzusehr mit demselben vertraut machte, liegt es auch in der Natur der dramatischen Darstellung, daß er gleichwohl ein gewisses, wenn auch unheimliches Interesse dafür erregen mußte. Der Erfolg dieses Stücks bestimmte ihn nach und nach alle Gebrechen und Laster an den theatralischen Pranger zu stellen. Dies geschah zunächst auf ungleich mildere Weise in Les parisiens de la décadence (1854) und in satirischer, hier und da selbst ans Possenhafte streifender Form in Les faux bonhommes (1856), welches die gesellschaftliche Médisance zum Gegenstand hat, und ganz allgemein für sein bestes Stück erklärt wird und einen ungeheuren Erfolg errang. Dieses veranlaßte den Dichter zu dem ungleich schwächern Gegenstück Les fausses bonnes femmes (1857). — Es fehlt den Dramen Barrière's, die sich auf fast fünfzig belaufen, keineswegs an Vorzügen, an trefflichen Einzelheiten, fein und lebendig gezeichneten Figuren, allein die Sucht, nur nach den Flecken und Schwächen der Gesellschaft zu spähen, mußte ihn einseitig machen und der Beifall, der ihm von derselben Gesellschaft gezollt wurde, welche er zu geißeln beabsichtigte, hätte ihn belehren sollen, daß diese sich weit weniger beschämt, als geschmeichelt fühlte, ihre Fehler und Schwächen theils in so ergreifender, theils in so lustiger Weise dargestellt zu sehen.

Bedeutender noch ist Emile Augier, geb. am 17. Sept. 1820 ein Enkel Pigault Lebrun's, dessen Andenken er in der Vorrede zu seinem Cigue ein Denkmal gestiftet. Er war zum Advokaten ausge-

bildet worden, ging aber ſchon früh zur Literatur über. Wir ſahen ihn bereits im Gefolge Ponſard's ſeine dramatiſche Carrière (1834) mit dem eben genannten Stück beginnen. Dasſelbe hat aber ſchon eine ſociale Tendenz, inſofern es gegen den egoiſtiſchen Indifferentismus, gegen die Blaſirtheit, das vorzeitige Greiſenthum der damaligen jeunesse dorée gerichtet iſt. Es wurde als ein Verſuch der Rückkehr zur alten Sittencomödie begrüßt. Ihm folgten Un homme de bien (1845), L'aventurière (1848), Gabrielle (1849), Diane (1852) und Philiberte (1853). Beſonders L'aventurière und Gabrielle hatten große Erfolge. In jenem fand es viel Beifall, die Tugend durch die Verheißung eines nicht ausbleibenden Lohnes ermuntert zu ſehen. In dieſem übte es einen ſenſationellen Erfolg aus, daß der Dichter für die Heilighaltung der Ehe eintrat und der Geliebte dem Gatten wieder einmal geopfert wurde. La Pierre de Touche (1853) iſt dasjenige Stück, in welchem eine Wandlung ſichtbar wird, die ſich in dem Dichter vollzogen. Es iſt in Gemeinſchaft mit Sandeau geſchrieben*) und das erſte ſeiner in Proſa gearbeiteten Stücke. Der Erfolg desſelben wurde noch weit durch denjenigen des mit demſelben Dichter geſchriebenen Luſtſpiels: Le gendre de Monsieur Poirier (1856) übertroffen, welches mit Geiſt die Schwächen und Thorheiten des heruntergekommenen Adels und des reich gewordenen Bürgerthums ſatiriſch beleuchtet. Es zeichnet ſich durch dramatiſche Kraft, geſunden, behaglichen Humor und vortreffliche Charakterzeichnung aus. Zwiſchen beiden Stücken innen liegt Le mariage d'Olympe (1855), in welchem der Dichter ſich auf das Gebiet des Dumas'ſchen Demimonde-Dramas begab, obſchon es gegen dasſelbe gerichtet iſt. Er klagt ſogar die Autoren derartiger Stücke geradezu an, durch falſche blendende Ideen die jungen Mädchen auf Abwege zu locken, die von den Paradoxien derſelben nur zu leicht ergriffen würden, und durch deren bereitwillige Anwendung große Damen zu werden hofften. Augier war dagegen in ſeinem Stücke bemüht, zu erweiſen, daß das Laſter, wenn es ſich auch einmal vorübergehend über ſich ſelbſt erhebt, doch immer wieder in ſeine Tiefe zurückſinken wird. Die Buhldirne Olympe wird durch ihre Heirath nur für kurze Zeit rehabilitirt,

*) Jules Saudeau, am 19. Februar 1811 geboren, deſſen ich ſchon wegen ſeines Verhältniſſes zu George Sand gedacht, hat ſich außer durch ſeine vielen Romane auch noch durch das Drama Mademoiſelle de la Seiglière ausgezeichnet.

sie fällt, dem Zuge ihrer Natur folgend, nur zu rasch in ihr früheres Lasterleben zurück. — In Les lionnes Pauvres, 1858 mit Fousſier*) geschrieben, ist der gewerbmäßige Ehebruch, die Prostitution in der Ehe, zum Gegenstande der verurtheilenden Darstellung der Dichter gemacht. Sie scheinen von der Gefährlichkeit der Versuche, die Tugend durch den Anblick des Lasters zu stärken, und von der ästhetischen Verwerflichkeit solcher Darstellungen gar nichts geahnt zu haben. Sie glaubten sich hinlänglich durch die im Stücke ausgesprochene Moral: „Die Frau, welche anfängt zu nehmen, endet damit, zu fordern" geschützt. Die Angriffe, welche sie gleichwohl erfuhren, bestimmten sie, in der Vorrede zu diesem Stück für die Freiheit und das Recht des dramatischen Dichters auf derartige Darstellungen einzutreten. — In den Effrontés, welche 1861 auf dem Theater français mit sensationellem Erfolge zur Darstellung kamen, wurde der Einfluß der Geldmänner auf die Journalistik gegeißelt, dem Ehebruch war nur eine Nebenrolle darin zugefallen. Welchen Eindruck aber mußte es ausüben, wenn der Bankier Charrier seinem Sohne den Rath ertheilt, immer nur eine verheirathete Frau zu seiner Geliebten zu machen, weil dies billiger und für sein Geschäft weniger compromittirend sei. Die Prostitution in der Ehe wurde hier also schon als eine gesellschaftliche Usance denuncirt. Das Stück wirkte aber nicht nur durch seine Kühnheit, sondern auch durch die lebensvolle Kraft seiner Charakterzeichnung. Besonders hatte die Figur des Journalisten Giboyer darin angesprochen. Augier benutzte die rasch erworbene Popularität derselben zu dem Titel eines späteren Stücks: Le fils de Giboyer (1862), es verdiente ihn aber auch um seiner innern Verwandtschaft mit dem früheren willen. Denn hier handelt es sich um den Mißbrauch, welchen die Kirche von der Presse und diese von der Religion macht. Es übertrifft alle frühern Arbeiten des Dichters an Kühnheit und wurde hierdurch zu einem Ereigniß, welches einen großen Zwiespalt der Meinungen hervorrief. In Maître Guérin (1864) lebte die Figur des Bankier Charrier wieder auf, um hier zum Mittelpunkte der Handlung zu werden. In Paul Forestier (1868) aber hat das Ehebruchsdrama eine neue Gestalt, ein neues

*) Edouard Fousſier, 23. Juli 1824 geboren, schrieb außer verschiedenen anderen Stücken mit Augier, wie La ceinture dorée (1850) auch einige selbständige, darunter Héraclite et Démocrite (1850) und Une journée d'Agrippa d'Aubigné (1855).

Intereſſe gewonnen. Nicht die Frau, der Mann iſt hier der ſchuldige Theil, der um einer Geliebten willen die Gattin verläßt. In dieſem Fall will aber Augier glauben machen, daß eine Wiederherſtellung möglich ſei. Paul kehrt reuig zurück und betheuert, geheilt worden zu ſein. Einen Zweifel kann aber ſelbſt der Dichter am Schluſſe nicht unterdrücken, indem er Pauls Gattin ſagen läßt: Warum nun ſollt' er mich lieben, da er mich früher nicht lieben gekonnt? — Das Stück, welches wieder in Verſen geſchrieben iſt, riß beſonders durch die darin entwickelte Kraft der Leidenſchaft zur Theilnahme hin. — Einen der größten Erfolge errang der Dichter in neueſter Zeit durch Les Fourchambault (1878). Die Darſtellung iſt hier lichtvoller, ſympathiſcher. Beſonders mußte die Franzoſen das Gemiſch von Märtyrerthum, von edler, elegiſcher Reſignation und aufwallender Ritterlichkeit im Charakter Bernard's ſehr anſprechen. Die Scene zwiſchen den beiden Brüdern übte eine elektriſche Wirkung aus. Die Handlung gipfelt in der Forderung, welche Bernard's Mutter an letzteren ſtellt, den Urheber ihrer und ſeiner Schmach, weil es ſein Vater, von dem ihm drohenden Untergange zu retten, einer Forderung, welcher ſich Bernard nach ſchwerem Kampf endlich fügt. — Augier gehört ohne Zweifel zu den bedeutendſten Erſcheinungen des heutigen franzöſiſchen Theaters, er iſt vielleicht die bedeutendſte und zugleich die erfreulichſte. Eine Sammlung ſeiner Dramen erſchien unter dem Titel Théâtre, Paris 1857, in 6 Bänden. Im Jahre 1876 begann eine zweite vollſtändige Ausgabe. (Théâtre complet.)

Mit Octave Feuillet, Dumas, Augier, theilte ſich beſonders noch Sardou in die Erfolge auf dem Gebiete des Luſtſpiels und Dramas ja er überflügelte ſie durch die größere Fruchtbarkeit ſeines Talents zuletzt alle.

Victorien Sardou*), am 7. Sept. 1831 zu Paris geboren, ſtudierte zunächſt Medicin, widmete ſich aber bald den hiſtoriſchen Studien, und weil es ihm hierzu an Geld fehlte, der journaliſtiſchen Thätigkeit. Dies führte ihn auch zum Theater. Es gelang ihm 1854 ein Stück: La taverne des étudiants zur Aufführung zu bringen. Die Niederlage, die es ihm zuzog, aber ſchüchterte ihn ein. Erſt 1859

*) Gottſchall, Porträts und Studien. (Leipzig 1874.) — Lindau, Gegenwart. 1876. 4 u. 5.

wagte er ſich wieder mit einem neuen Stücke hervor und obſchon er auch mit dieſem nicht glücklich war, errang er doch noch in demſelben Jahre mit Les premières armes de Figaro einen durchſchlagenden Erfolg. Die dramatiſche Thätigkeit des Autors ward nun eine raſtloſe. Von den vielen Stücken, welche in raſcheſter Folge entſtanden, ſeien nur Monsieur Garat; Les pattes de mouches; Le chapeau de paille d'Italie hervorgehoben. Vor allem aber waren es Nos intimes (1861), mit denen er ſeinen Ruf als Dramatiker für immer begründete und ſich in die Reihe der damals gefeiertſten Dichter erhob. Er, der ſo lange von den Theatern achſelzuckend Zurückgewieſene, ſchrieb ihnen nun die Bedingungen vor. Sardou behandelte in Nos intimes einen ähnlichen Vorwurf, wie Barrière in Les faux bonhommes, aber mehr noch im Geiſte der früheren Sittencomödie. Erſt gegen den Schluß hin ſchlägt er darin den Ton der neuen Schule an, den er jedoch durch Rührung zu mildern ſucht. Der Ehebruch ſpielt hier vorerſt nur auf dem geiſtigen Gebiet eine Rolle. Cécile, die Frau Caufſade's, bleibt wie Royer ſich ausdrückt, in der idealen Periode der ehebrecheriſchen Liebe ſtehen. — Ein neuer Triumph wurde dem Dichter mit ſeiner Famille Benoîton zu Theil, der, immer mit Beifall, La perle noire, Les ganaches (1862) und Les vieux garçons (1865) vorausgegangen waren. — Sardou wirft in ſeinen Stücken die verſchiedenſten geſellſchaftlichen Fragen auf. Er iſt unerſchöpflich an neuen Geſichtspunkten. Es entgeht ihm keine der Blößen, welche die Geſellſchaft ſich giebt, keine der geheimen Wunden, an denen ſie leidet. Er iſt in dieſer Beziehung einer der vielſeitigſten und dabei erfindungsreichſten Dichter. Und doch ſind ſeine Erfindungen nicht ſelten allzu berechnet, worunter die Wahrſcheinlichkeit der Situationen oft in bedenklicher Weiſe zu leiden hat. Auch laufen faſt alle ſeine Stücke zuletzt darauf hinaus, dem Thema des Ehebruchs, dem Verhältniſſe der beiden Geſchlechter eine neue, pikante, ja ſenſationelle Seite abzugewinnen. „Que cherches tu, o célibataire“ — heißt es in dem gegen den Egoismus des Junggeſellenlebens gerichteten Stück — La femme sans l'épouse et sans la mère, le mariage sans ses périls et le ménage sans sa cuisine. Eh bien! voilà un monsieur qui a la bonté de se marier pour toi et de te préparer tout cela.“ In Séraphine wird die dem Laſter zum Deckmantel dienende Frömmelei gegeißelt. Seraphine iſt nicht nur eine heimliche Sünderin, ſondern

will auch, um ſich vor Entdeckung eines frühern Fehltritts zu ſichern, ihre unter einem Vorwande bisher in ihrem Hauſe lebende Tochter, ein ſchönes liebenswürdiges Mädchen, in einem Kloſter begraben. Der Vater derſelben vereitelt jedoch dieſen Plan, indem er die Tochter entführt. Dies hat einen Conflict zwiſchen Seraphine's Gatten und Yoonne's Vater zur Folge, der ſeine Löſung durch die Liebe eines jungen Mannes zu letzterer findet. Auf ungleich raffinirtere Effecte, doch mit nicht geringerem Talent arbeitet der Dichter in ſeiner Fernande hin, deren Inhalt zum Theile dem Diderot'ſchen Romane Jacques, le fataliste, entnommen iſt, wie man denn gegen Sardou überhaupt nicht ſelten den Vorwurf des Plagiats erhoben. In der That machte er von dem Molière'ſchen Grundſatz, ſein Eigenthum überall zu nehmen, wo er es finde, einen freien Gebrauch. Fernande iſt gegen die Anmaßung der Männer gerichtet, das Recht der Leichtfertigkeit für ſich allein in Anſpruch zu nehmen und die fleckenloſeſte Reinheit der Gattin zu fordern. Fernande, obſchon ein edelmüthiges Weib, iſt nicht fleckenlos. Ein früherer Fehltritt wird zur Waffe einer durch ſie um den Beſitz des Geliebten gekommenen Nebenbuhlerin. Die ausgeklügelte Rache der Gräfin Clotilde entſpringt aber nicht ſowohl, wie der Dichter es vorgiebt, ihrer Leidenſchaft, als ſeinem eignen Raffinement. Trotz der entſetzlichen Kälte, mit der er Clotilde ſie durchführen läßt, weiß er durch die Conſequenz, mit der es geſchieht, durch das Spannende ſeiner Combinationen zu intereſſiren und zu feſſeln. Das Stück iſt ſeinem Inhalte nach vielleicht das quälendſte, ſeiner Technik nach aber eines der vollendetſten des Dichters.

Ihm folgten mit immer gleichem Erfolge Ferréol, Maison neuve (1866), Nos bons villageois (1866), La haine (1870), Andréa und Dora (1877). In Dora handelt es ſich um eine weſentlich andere Form der ehelichen Untreue, die durch den politiſchen Beigeſchmack nur noch pikanter gemacht worden iſt. Es iſt hier der Einfluß behandelt, welchen die galanten Frauen der Halbwelt auf die Politik zu gewinnen wiſſen. Dora ſteht in dem Verdacht eines ſolchen Gewerbes. Die Entwicklung und Löſung des Conflicts iſt aber nicht ohne Künſtlichkeit und ſchwächt die Wirkungen des Stücks beträchtlich ab. Ueberhaupt iſt dieſer neueſten, der Naturwahrheit angeblich huldigenden Schule und insbeſondere Sardou der Vorwurf zu machen, daß es ihren Stücken meiſt an Wahrheit, Kraft und zwingender Folge-

richtigkeit der seelischen Motive gebricht. Dies erklärt sich bei ihm nicht nur aus dem Streben nach sensationellen Wirkungen, sondern auch aus der Hast, mit welcher er arbeitet. Soll er doch auf keines seiner Stücke mehr als sechs Wochen verwendet haben. Die Raschheit und Leichtigkeit der Production ist aber nur dann ein Verdienst, wenn sie Vorzügliches hervorbringt. Dagegen erscheint Sardou als ein Meister in der Behandlungsweise eines personenreichen und reichbewegten scenischen Ensembles. Er hat den von Diderot geforderten malerischen Realismus der dramatischen Action zu einer ungeahnten Ausbildung gebracht. An geistreicher Leichtigkeit, an charakteristischer Mannichfaltigkeit, an malerischem Leben ist er in der Composition, Erfindung und Führung derartiger Scenen wohl unübertroffen. Aber auch hier zeigt sich zuweilen ein Raffinement, welches besonders der Klarheit der Exposition einiger seiner Stücke, wie z B. in Ferréol, nachtheilig geworden ist. Zola*), welcher die dramatische Produktion Sardou's sehr niedrig schätzt, glaubt — was er auch schon von Scribe behauptet — daß der Grund seiner Mängel hauptsächlich darin liege, die Charaktere über die Handlung vernachlässigt zu haben. „Die Handlung — heißt es bei ihm — beherrscht, ja sie vernichtet alles." Aber nicht die Handlung, sondern der Mangel an wahrer Handlung, die Sardou nur zu oft durch eine auf den Effect der einzelnen Situation, der einzelnen Scene gerichtete, gesuchte und raffinirte Combination von Motiven und Begebenheiten ersetzt, so wie letzteres selbst ist die Quelle der Fehler, die er ihm und nicht ohne Grund vorwirft, indem er sagt: „Man fühlt, wie er in jedem seiner Werke den festen Boden unter sich verliert, es ist immer irgend eine unannehmbare Intrigue, irgend ein falsches und dabei übertriebenes Gefühl, oder irgend eine außergewöhnliche Complication von Verhältnissen darin, welche zuletzt nur durch irgend ein magisches Wort aufgelöst wird."

Schließlich beanspruchen hier noch die fruchtbaren Vaudeville- und Operetten-Dichter Henri Meilhac und Ludovic Halévy durch ihre Frou Frou einen Platz, in der sich auch sie und mit großem Erfolge auf das Gebiet des realistischen Ehebruchs-Dramas gewagt. Sie haben dem Gegenstande durch die fast rührende Naivetät ihrer Heldin eine poetische Seite abzugewinnen gewußt.

*) In seiner Abhandlung: Le naturalisme au théâtre im 4. Bande der Annales du théâtre von Edouard et Edmond Stoullig. Paris 1879.

Dagegen machten die berühmten Roman- und Dorfgeschichtenschreiber Emile Erckmann und Alexandre Chatrian in ihrem Juif polonais (1869) den Versuch, dem realistischen Drama eine volksthümliche Richtung zu geben. Leider wählten sie hierzu einen criminalistischen Vorgang, wodurch sie es auf das Gebiet des Melodramas hinüberdrängten.

Da der Roman schon seit dem vorigen Jahrhundert dem Drama immer die Richtung anwies und ihm wohl auch seinen Inhalt mit gab, so läßt sich aus dem Geiste, welcher die neuesten Romane, die Romane Flaubert's, Daudet's und Zola's, beseelt, sowie aus den ungeheuren Wirkungen, welche sie ausüben, aus den Forderungen, welche der im Naturalismus der Darstellung vorgeschrittenste von ihnen, Zola, in dem schon obenerwähnten Artikel über den Naturalismus der Bühne ausspricht und aus den Aussichten, die er auf das Drama der Zukunft eröffnet, schließen, daß die naturalistische Richtung des Dramas noch keineswegs ihren Höhepunkt erreicht hat.

Zola verwirft den Naturalismus Sardou's, weil dieser ein zu oberflächlicher Beobachter sei, er verwirft den Naturalismus Alexandre Dumas', weil dieser, obschon ein besserer Beobachter, der Erfindung einen zu großen Raum in seinen Arbeiten gestatte, um zur Auflösung der darin gestellten Probleme gelangen zu können, ja selbst der Naturalismus Augier's ist ihm noch ungenügend, obschon er diesen als Beobachter der Natur und der Wirklichkeit sehr hoch schätzt, weil er nicht den Muth besitze, ganz mit der Convention des Theaters zu brechen. Zola meint es in der That mit der Naturbeobachtung ernster und peinlicher, als alle seine Vorgänger, aber er will die Kunst zu einem psychologischen Experimentirfelde machen, ihn interessirt die Krankheit mehr, als die Gesundheit, die Wahrheit mehr als die Schönheit, die ihm ein bloßes Accidens der ersteren ist, auch giebt es für ihn keine andre Wahrheit, als die der Wirklichkeit, er wendet den durch die Naturwissenschaft abgeleiteten Begriff der Natur, auf den der künstlerischen Anschauung von der Natur und dem Leben an, er will von der Kunst, die sich doch ganz auf dem Boden der Phantasie bewegt, die Phantasie selbst ausgeschlossen wissen, er will, daß bei einer Thätigkeit, die weil sie von der Wirklichkeit in einer bestimmten Weise absehen muß, an gewisse Conventionen, die freilich darum keine willkürlichen sein dürfen, gebunden ist, von aller Convention abgesehen werde. Die

Wirklichkeit zu verständnißvollerer Anschauung zu bringen, als diese es selbst zu thun vermag, erscheint ihm als die einzige Aufgabe aller Kunst, als ob dies ohne Phantasie, ohne Convention irgend möglich, als ob damit das eigentliche Gebiet des Schönen schon irgend berührt wäre. Zola mag ein sehr großer Kenner der Natur sein, er mag die Fähigkeit, seine Beobachtungen in vollster gegenständlicher Treue wieder zu geben, in höchstem Grade besitzen, aber seine Theorie beweist, daß er von der Kunst doch einen falschen Begriff hat. Wenn er daher gleichwohl ein großer Künstler sein sollte, so ist er es jedenfalls im Widerspruch mit seiner Theorie; was überhaupt das Tröstliche bei dieser ganzen Richtung für die weitere Entwicklung des Theaters ist: — das große Talent, das Genie wird auch auf diesem Wege außerordentliche und epochemachende Erscheinungen ins Leben rufen.

XIV.

Das Bühnenwesen und die Schauspielkunst vom Sturze des ersten Kaiserreichs an bis auf unsere Tage.

Bedeutung der kleinen Theater für die Entwicklung der Schauspielkunst. — Wechselwirkung derselben mit dem Théâtre français. — Die Privilegien des Odeon, der Gaîté, des Vaudeville und der Porte St. Martin im Jahre 1806. — Das Privileg des Gymnase. — Berühmte Schauspieler in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts. — Verzeichniß der seit 1813–1880 ins Théâtre français aufgenommenen Sociétäre, mit Hervorhebung derjenigen, welche sich von den kleinen Theatern aus entwickelten. — Bedeutende Schauspieler und Schauspielerinnen, mit Ausnahme der noch lebenden: Joanny, Lemaître, Mde. Dorval, Bocage, Mélingue, Ligier, Melle Rachel, Laferrière, Melle Guyon, Lafont, Rose-Chéri, Arnal, Bernet, Bouffé, Virginie Déjazet, Leontine Fay, Samson, Bressant, Suzanne und Augustine Brohan. — Der Naturalismus der Bühne. — Grenze desselben. — Die Theaterfreiheit. — Verzeichniß der 1878 in Paris bestehenden Theater. — Bestand der Mitglieder des Théâtre français am 1. Januar 1879. — Got, Delaunay, Coquelin Aîné, Febvre, Madelaine Brohan, Melle Favart, Melle Croizette, Sarah Bernhardt. — Die Literatur über das Drama und das Theater. — Kritische Zeitschriften. — Verzeichniß der im Jahre 1878 die Pariser Theaterkritik regelmäßig ausübenden Journale und Schriftsteller.

Die Uebersiedlung der Comédiens français aus dem Odeon nach der Rue Richelieu wurde von den älteren Mitgliedern derselben nicht

ohne Besorgniß angesehen. „Sagen wir es nur frei heraus — heißt es z. B. in den Réflexions sur l'art théatral des Schauspielers Molé — daß ein so ernstes Schauspiel, wie die Tragödie, nicht in das lärmendste Viertel der Hauptstadt gehört, in dem alle Arten von Vergnügungen zusammenfließen. Ich wünsche Melpomene nicht von Müssiggängern umlagert zu sehen, die mehr der Zuschauer, als des Schauspiels wegen in das Theater gehen. Das Faubourg St. Germain, ihre alte Domäne, war die geeignete Heimath für sie, hier, wo die Universität ihr treue Liebhaber zuführte. Seit sie diese verloren, hat sie es nur noch mit Unbeständigen zu thun."

Auch traten nur kurze Zeit später schon Klagen über den gesunkenen Zustand des Theaters und des Schauspielwesens hervor. Sie sind hauptsächlich gegen den verderblichen Einfluß der Melodramen- und Vaudeville-Theater gerichtet. Dies zeigt sich z. B. in einer unter dem Titel Des grands et des petits théatres de la capitale 1816 in Paris erschieneuen anonymen Schrift, sowie in Ricord's Quelques réflexions sur l'art théâtral, sur la cause de sa décadence etc., welche letztere damals ein gewisses Aufsehen gemacht haben muß, da sie in wenigen Jahren sechs Auflagen erlebte. Ricord macht für das Sinken der Bühne aber nicht blos die Nebentheater, sondern auch den veränderten Geist des Publikums verantwortlich, welches es aufgegeben habe, Kritik zu üben und jeder Mittelmäßigkeit Beifall zu spenden bereit sei, sowie auch den Umstand, daß am Theater français die Anciennetät den Einfluß der Schauspieler begründe, und den Mißbrauch, welchen hiervon mittelmäßige Schauspieler zu machen verständen. Das letztere habe unter anderem zur Folge, daß den größeren Talenten, die sie zu fürchten hätten, die Aufnahme an diesem Theater erschwert werde. Die Nebentheater, wie sie auch sonst immer beschaffen sein mochten, mußten freilich eben darum, was Ricord hierbei übersah, der Entwicklung der Schauspielkunst förderlich werden, da sie es ja waren, die diese größeren Talente nun bei sich aufnahmen und ihnen zum Theil einen ganz neuen, oder doch erweiterten Wirkungskreis eröffneten.*) In der That sollte das Theater français nur zu

*) So brachte z. B. das Odeon in demselben Zeitraum, in welchem das Theater français nur 61 neue Stücke aufgeführt hatte, (während der 10 Jahre des ersten Kaiserreichs) deren 184 zur Darstellung (S. Paul Morel et Georges Monval, L'Odéon. Paris 1876. p. 266).

bald ebenſo wie ſeine bedeutendſten dichteriſchen, ſo auch ſeine bedeutendſten ſchauſpieleriſchen Kräfte an dieſen Theatern ſuchen und zwar nicht blos bei dem von der Regierung ſubventionirten und ihm näher ſtehenden Odeon und dem wenigſtens zeitweilig vom Hofe begünſtigten Gymnaſe, ſondern auch bei den übrigen, der Privatſpeculation überlaſſenen Theatern. Ja es war unter letzteren ſogar um 1800 eine dem ausgeſprochenen Zwecke der Ausbildung junger ſchauſpieleriſcher Talente gewidmete Bühne, Le théâtre des jeunes élèves, entſtanden, dem ſchon eine ähnliche Unternehmung, Le théâtre des jeunes artistes, vorausgegangen war. Auch ſollten in der That von dieſen beiden Theatern eine Menge bedeutender Talente der Folgezeit ausgehen, wie Firmin, Fontenay, Desprez, Lemonier, Monroſe, Grévin, Deſchamps, die Gebrüder Lefèvre, Lepeintre, Roſa Dupuis, Adèle Lemonnier, Delle. Pauline, Virginie Déjazet, Melle. Cuiſot u. A. So geſchah denn lange ſchon von den ſo geſchmähten Theatern aus etwas Aehnliches, wie das, was Ricord in der oben berührten Schrift als das wichtigſte Heilmittel vorſchlug, nämlich in den drei größten Städten des Landes je ein Theater zur Ausbildung neuer ſchauſpieleriſcher Kräfte zu gründen.

Wohl iſt es wahr, daß der Schauſpieler, welcher die Schule der Vaudeville- und Melodramentheater durchlief, ſeinem Talent und ſeinen natürlichen ſchauſpieleriſchen Inſtincten faſt ganz überlaſſen blieb, daß hier gerade das faſt völlig vernachläſſigt wurde, was am Theater français bisher vor Allem geſchätzt worden war, die Correctheit, Reinheit und formale Schönheit des Tons und der Rede, der ſchauſpieleriſche Anſtand, die Gewähltheit des Ausdrucks und Vortrags, ſowie die Harmonie des Enſembles. Dafür war aber hier die ſchauſpieleriſche Individualität jedes Zwanges entbunden, der Empfindung und Leidenſchaft, dem Humor und der Laune der freieſte Spielraum gegeben, ſie konnten in Situationen, die man bisher noch nicht auf der Bühne geſehen, Töne anſchlagen, die man bisher hier noch niemals gehört, ſie durften ihnen einen Ausdruck geben, der tiefer, mächtiger ergriff, als es am Theater français noch jemals geſchehen war. Wohl hatte man Recht über den verderblichen Einfluß der Spiele, denen das Talent ſich hier dienſtbar zu machen hatte, auf Geſchmack, Phantaſie und Sitten zu klagen, aber es iſt nicht weniger gewiß, daß ſich auf dieſem Wege eine lebensvollere, die Natur in das ihr ver-

kümmerte Recht einsetzende, mit dem alten hohlen conventionellen Formalismus der Ueberlieferung brechende Spielweise ausbildete, die sich später auch zu edleren Zwecken verwenden ließ, ja, daß sie sich vielleicht einzig auf diesem Wege ausbilden konnte. Wie naturalistisch roh und geschmacklos diese Spiele, trotz der Anpreisungen, die ihnen von andrer Seite zu Theil wurden, in vieler Beziehung zunächst auch gewesen sein mögen — und noch 1821 stimmte Ricord in Les fastes de la comédie française das alte Klagelied an — so vermochten einzelne dieser Theater doch schon damals selbst in classischen Stücken mit dem Theater français den Kampf aufs Erfolgreichste aufzunehmen, so fand schon zu dieser Zeit eine Georges, welche zu den bedeutendsten Erscheinungen des letzteren gehört hatte, hier in Darstellern wie Lemaître und der Dorval ebenbürtige Talente.

Wohl trug hierzu bei, daß Viele von diesen Talenten, ehe sie an die Nebentheater kamen, die Schule des mit dem Theater français zusammenhängenden Conservatoire de Declamation durchlaufen hatten, welches zu seinen Lehrern die bedeutendsten Schauspieler des letzteren zählte; daß das Mutterinstitut also einen gewissen Einfluß auf die Nebentheater ausübte, daß zwischen den Vaudeville- und Melodramentheatern und dem Theater français das Odeon und das Gymnase eine Mittelstellung einnahmen, welche den Uebergang von ersteren zu letzterem erleichterte, und daß fast alle Schauspieler von bedeutenderem Talent nach der Ehre geizten, Mitglieder des Theater français zu werden, was sie bestimmen mußte, demselben ihre Spielweise in einem bestimmten Umfange anzunähern. Das letzte wurde neuerdings durch die Dichter des höheren Stils noch gefördert, welche mit ihren vom Theater français abgewiesenen Werken zu den kleinen Theatern herüberkamen und hier freundliche Aufnahme fanden, sowie durch die Stücke der fast gleichzeitig hervortretenden Dramatiker der romantischen Schule. Auch war, wie wir wissen, das Odéon längere Zeit die Heimstätte des Theater français gewesen. Es hatte von 1782 bis 1789 sogar diesen Namen geführt, den es zwar dann mit dem Namen des Theater de Nation (1794), des Theater de l'Egalité und des Odéon (1796) vertauschte. Nach dem Brande von 1797 neu aufgebaut erhielt es 1808 zunächst den Namen des Théâtre de l'Impératrice et la Reine, bis es nach dem Sturze Napoleons I. wieder den des Odéon neu annahm.

Aus einer Verordnung des Ministers des Innern v. 8. Juni 1806 geht hervor, daß dieses Theater als ein Annex des Théâtre français, doch nur für das Lustspiel angesehen wurde. Sein Repertoire sollte enthalten, erstlich, die Comödien und Dramen, welche besonders für dasselbe gearbeitet waren, und zweitens, die Comödien, welche bisher auf dem Theater des Italiens, bis zu dessen Umwandlung in die Opéra comique, gespielt worden waren. Das Théâtre du Vaudeville war dagegen damals auf die kleinen mit Couplets nach bekannten Melodien untermischten Stücke und auf die Parodien beschränkt, das Théâtre de la Gaîté auf Pantomimen, Harlekinaden und Farcen, das Théâtre de la Porte St. Martin aber auf das Melodrama. Indessen suchten diese Theater ihre Befugnisse, sobald es nur thunlich schien, zu erweitern. Auch neue Theater mit neuen Privilegien traten hervor. Unter ihnen verdient das 1820 privilegirte Theater des Gymnase, welches im folgenden Jahr den Namen Théâtre de Madame erhielt und bis 1830 fortführte, zunächst unsere Aufmerksamkeit. Obschon sichtlich begünstigt, da ihm alle Stücke des Theater français und des Odeon zu spielen erlaubt waren, erhielt diese Befugniß doch die wunderliche Einschränkung: „sobald sie auf nur einen Akt zurückgeführt worden sind", wie sein Privileg sich überhaupt nur auf die einaktigen Stücke erstreckte. So wurde die Sache den Privilegien zum Opfer gebracht und diese miteinander zu versöhnen gesucht! Welchen Mangel an Einsicht in das Wesen derselben verräth aber nur diese eine Verordnung bei denen, welche über die Entwicklung der dramatischen Kunst zu entscheiden hatten! Zum Glück verfügte das Gymnase über Dichter, welche diesen Verhältnissen gewachsen waren und der kleinen Form einen entsprechenden Inhalt zu geben verstanden. Auch gelang es ihm bald, sein Privileg in dem Maße zu erweitern, daß es eine ganz neue Aera des französischen Lustspiels begründen konnte.

Die glänzenden Kräfte, welche dieses Theater gleich beim Entstehen zu vereinigen wußte, hatten sich aber sämmtlich auf den kleinen Nebentheatern, denen sie von ihm nun entrissen wurden, entwickelt und ausgebildet, sie gehörten bis dahin hauptsächlich dem Theater des Vaudeville an. Perlet, Bouffé, Gontier, Clozel, Ferville, Lafon, Lefueur, Geoffrey, Arnal, sowie die Delles Leontine Fay (später Mad. Volnys), Allan, Rose Chéri, Déjazet, glänzten hier in

den Stücken Scribe's, Bayard's und ihrer Mitarbeiter*). Ihnen zur Seite gingen am Théâtre du Vaudeville: Jenny Vertpret, Suzanne Brohan, die Delles Albert, Wilmen, Fargueil und die Schauſpieler Lepeintre ainé, Taigny, Volnys; am Boulevard du Temple: Philippe, Joly, Mad. Perrin; am Boulevard Montmartre: Odry, Lefèvre, Vandare und die Delles Magozzi, Drouville, Flore und Vautrin; am Théâtre de la Gaîté: Fresnois, Dufresne, Breſſant, Delaunay, Melle Bourgeois und Adèle Dupuy; an der Porte St. Martin: Frédéric Lemaitre und Melle Dorval, denen Bocage, Ligier, Melingue, Provoſt nachfolgten, am Odéon: Victor, Joanny, Bernard, Arnaud, Samſon und die Delles Delia, Petit Anaïs und Fleury.

Um die Bewegung zu veranſchaulichen, welche zwiſchen den verſchiedenen Theatern von Paris andauernd ſtattfand, mag das Verzeichniß der vom Jahre 1813 bis 1880 am Theater français eingetretenen Societäre folgen, von denen diejenigen, welche von einem der Nebentheater kamen, mit Sternchen bezeichnet worden ſind.

Cortigny, *Monroſe der Vater, Baudrien, *Firmin, *Desmouſſaux, St. Eugène, Grandville, Mendjaud, St. Aulaire, *Samſon, David, *Périer, *Joanny, *Armand Dailly, *Ligier, *Beauvallet, *Guiaud, *Geffroy, *Régnier, *Provoſt, *Guyon, *Brindeau, Leroux, *Maillart, Got, *Delaunay, *Maubant, Monroſe *Breſſant, Anſelme Bert, Talbot, Coquelin ainé, Eugène Provoſt, *Frédéric Fevre, *Thiron, *Monnet Sully, *La Roche, *Barré, *Worms, *Coquelin cadet, M lles Dupont, Régnier, *Touſez, Paradol, Mante, *Desmouſſeaux, Menjaud, *Brocard, *Hervey, Valmonſez, *Anaïs Aubert, *Pleſſy, *Noblet, *Rachel, *Auguſtine Brohan, *Melingue, Denain, Rebecca Felix, Judith, Bonval, Natalie, Madelaine Brohan, *Delphine Fix, *Favart, *Dubois, *E. Guyon, Fignac, *Jouſſain, Victoria Laſontaine, *Edile Riquer, Ponſin, *Dinah Felix, Reichemberg, *Croizette, *Sarah Bernhardt, *Blanche Barretta, *Broiſat, *Samary.

Da die Zahl der Societäre eine geſetzlich beſchränkte war, aber nicht für das Bedürfniß der Darſtellungen ausreichte, ſo gab es neben ihnen immer noch eine größere Zahl von nur zeitweilig engagirten Mitgliedern (Pensionnaires) aus denen dann zum Theil die neuen Societäre gewählt wurden. Auch hier figuriren noch viele Namen

*) Siehe über einzelne von ihnen Manne et Ménétrier, Galérie historique des acteurs français. Paris 1877.

von Darstellern, die aus den kleinen Theatern hervorgingen, wie Lemaitre, Bouffé, Bocage, Duparay, Faure, Mirecourt, Volny, Mad. Volny (Leontine Fay) u. A.

Deutlicher noch wird die Wechselwirkung, welche zwischen den verschiedenen Pariser Theatern bestand, aus der Betrachtung des Entwicklungsganges einiger der berühmtesten ihrer Darsteller und Darstellerinnen hervorgehen.

Jean Bernard Brisebarre, gen. Joanny, geb. 2. Juli 1775, gest. 5. Jan. 1849, ging aus dem Theater des jeunes artistes hervor Er debutirte 1797 am Theater de la République, 1807 am Theater français, wo er jedoch damals noch keine Aufnahme fand und zu weiterer Ausbildung in die Provinz ging. 1819 kehrte er nach Paris zurück und ging an's Odéon, um 1826 als Sociétaire im Theater français aufgenommen zu werden. Man hat viel gegen seine Spielweise einzuwenden gehabt, die zu naturalistisch befunden wurde; jedenfalls gehört er zu den bedeutendsten Darstellern der Zeit. Er ergriff durch die Gewalt und Wahrheit des Ausdrucks. Victor Hugo, Alfred de Vigny und Alexander Dumas verdanken ihm zu nicht geringem Theil die Erfolge ihrer ersten Stücke. Procida in den Vêpres Siciliennes, der Herzog von Guise in Henri III., Ruy Gomez in Hernani, Tyrrel in Die Söhne Eduard's und der Quäker in Chatterton gehören zu seinen bedeutendsten Leistungen.

Frédéric Lemaitre, am 21. Juli 1798 zu Havre geboren, ein Talent ersten Ranges, voll Feuer und Energie, mit einer außerordentlichen schauspielerischen Verve, einer staunenswürdigen Ausdrucksfähigkeit begabt, die ihn nicht selten zum Mißbrauch derselben verleitete, ging wie ein Meteor über fast alle Bühnen der Hauptstadt und übte fast auf jeder derselben eine neue fascinirende Anziehungskraft aus. Nur am Theater français vermochte er nicht Wurzel zu fassen. Obschon er seine Studien unter Lafon am Conservatoire gemacht, fehlte es ihm hierzu doch an der nöthigen formalen künstlerischen Bildung. Er verdankte seine Wirkungen fast immer nur seiner poetisch beanlagten Natur, der Sicherheit seines schauspielerischen Instinkts und der Dämonie, der proteusartigen Mannigfaltigkeit seines schauspielerischen Ausdrucks. Er ging vom Cirque Olympique ans Odéon, vom Odéon an die Porte St. Martin, von hier zum Theater Ambigu, zurück ans Odéon, an die Folies dramatiques, die Variétés,

die Renaiſſance, das Ambigu, die Porte St. Martin, bis er 1842, doch nur für kurze Zeit, auch am Theater français noch Aufnahme fand, dann dieſes raſtloſe Wanderleben aber von Neuem begann. Selbſt nachdem er die Stimme verloren, hörte er nicht auf, am Theater in pantomimiſchen Rollen zu wirken. Von der Unzahl bedeutender Partien, in denen er ſeiner Zeit zur Bewunderung hinriß, ſei nur der Maréchal d'Ancre, Robert Macaire, Edgar (in la fiancée de Lamermoor) Othello, Richard d'Arlington, Ruy-Blas, Mephiſtopheles, der Chiffonier, Touſſaint l'Ouverture und Paillaſſe in Marie Jeanne hervorgehoben. Er ſtarb am 26. Jan. 1875*).

Gleichzeitig blühte die ihm geiſtig verwandte und durchaus ebenbürtige Marie Dorval. Auch ihr wohnte ein ſo richtiges inſtinctives Gefühl, eine ſo große Anempfindungsfähigkeit inne, daß ſie ſich in jeden Charakter, in jede Situation, wie fremd ſie ihr bis dahin auch waren, einzuleben vermochte. Sie war weder ſchön, noch beſonders anmuthig, auch hatte ihre Stimme an ſich nichts gerade Glänzendes. Sie verdankte alle ihre Wirkungen nur der Tiefe, Feinheit, Gewalt und Wahrheit der Empfindungen und Leidenſchaften, welche ſie darſtellte und dem Ausdruck, welchen ſie ihnen zu geben vermochte. Sie excellirte als Adèle d'Hervey in Antony, als Marion de Lorme, als Ketty Bell in Chatterton, als Catarina Bragadini in Angelo, als Marie Jeanne in dem gleichnamigen Stücke von d'Ennery auf den verſchiedenſten Bühnen, beſonders an der Porte St. Martin.

Pierre Martinien Touſez, genannt Bocage, geboren 1801 zu Rouen, geſtorben 1863, gehört ebenfalls der naturaliſtiſchen Schule an. Obſchon von der Natur nur wenig begünſtigt, wußte er, kraft der ihm innewohnenden genialen Begabung, ſelbſt dieſe Mängel im Intereſſe des Rollenfachs zu verwenden, das er erwählt, zur Darſtellung der unheimlichen, finſteren, dämoniſchen und ſardoniſchen Charaktere. Ihm boten beſonders die Dumas'ſchen Stücke einen überaus fruchtbaren Wirkungskreis, doch auch die Victor Hugo's, d'Ennery's u. ſ. w. Er ſpielte im Ambigu, in La Gaîté, im Odéon, der Porte St. Martin und im Theater français, das er jedoch bald wieder mit der Porte St. Martin vertauſchte. — Später als er und Lemaitre betrat Mélingue die Bühne; eine echte Künſtlernatur und ein Hauptrepräſentant

*) Duval, Frédéric Lemaitre et ſon temps. Paris 1876.

der ſpäteren Stücke des älteren Dumas: des Montechriſto, des Conte Hermann, des böſen Engels in Don Juan de Marana; doch auch Benvenuto Cellini von Paul Meurice und Soulié's Boſſu gehören zu ſeinen berühmteſten Rollen.

Nicht minder bedeutend war Pierre Ligier, geboren 1797 zu Bordeaux und ebendaſelbſt 1872 geſtorben. Er erwarb an der Porte St. Martin ſeinen Ruf als Richard III. und als Marino Faliero. Von 1831—52 war er Mitglied des Theater français und errang hier durch Rollen wie Ludwig XI., Carl V., Gloſter, Triboulet, Tibère, Nicomède neue Triumphe. Er beherrſchte die Rede aufs Vollkommenſte, alle Nuancen des ſprachlichen Ausdrucks ſtanden ihm frei zu Gebote, für jede Empfindung fand er in Ton und Geberde den entſprechenden Ausdruck. Seine Auffaſſung, wie ſeine Erſcheinung waren immer bedeutend und charakteriſtiſch. Bei letzterer wurde er noch durch ſeine ausdrucksvolle Geſichtsbildung unterſtützt.

Eine ganz exceptionelle epochemachende Erſcheinung war die der Eliſe Rachel. Am 28. Februar 1820 zu Mumpf im Canton Aargau geboren, die Tochter eines jüdiſchen Hauſirers, ſang ſie ſeit 1830 mit ihrer älteren Schweſter Sarah in den Pariſer Kaffeehäuſern für's Geld. 1833 widmete ſie ſich dem Theater, wobei es ihr, Aufnahme im Conſervatoire zu finden, gelang. Sie ſpielte dann kurze Zeit am Gymnaſe, wo ſie durch ihre tiefe, ausdrucksvolle und zum Herzen dringende Stimme und ihr ſchönes, ſeelenvolles, leuchtendes Auge außergewöhnliches Aufſehen erregte. 1838 debütirte ſie als Camille in den Horatiern im Theater français. Ihr großes tragiſches Talent, welches ſofort zu einem Sturme begeiſterter Bewunderung hinriß, rief nicht nur eine neue Epoche der Schauſpielkunſt, ſondern auch des Dramas ins Leben. Die claſſiſche Tragödie, die das ihr eigenſte Gebiet war und blieb, feierte in ihrer Darſtellung neue Triumphe, durch die Gewalt ihres hier rührenden, dort dämoniſchen Ausdrucks, durch den ſtilvollen Adel ihrer Rede und das an die Antike gemahnende Maß ihrer Bewegungen. Sie war unvergleichlich als Emilie, Hermione, Roxane, Athalie und Phèdre, als Lucrèce (von Ponſard) und als Adrienne Lecouvreur. Dieſe war aber die einzige moderne Rolle, in der ſie ſich ganz auf ihrer Höhe gezeigt. Leider verfiel ſie der jetzt immer mehr um ſich greifenden Sucht, die Kunſt, um ihrer materiellen Erfolge willen, auszubeuten, deren Opfer ſie wurde. Nach verſchiedenen

Kunſtreiſen nach England, Deutſchland und Rußland, entſchloß ſie ſich auch Amerika aufzuſuchen, was ihrer Geſundheit verderblich wurde. Sie kehrte den Tod im Herzen nach Europa zurück, ſpielte am 23. Auguſt 1855 zum letzten Mal in Paris und ſtarb am 3. Januar 1858 auf ihrer Beſitzung bei Cannes.

Der Aufſchwung, welchen die claſſiſche Tragödie durch die Rachel genommen hatte, war nur ein kurzer. Auch das romantiſche Drama trat jetzt zurück. Die Zukunft gehörte dem aus dem Familiendrama und dem Drame intime ſich entwickelnden geſellſchaftlichen Drama, welchem die ſchauſpieleriſchen Talente der Zeit auch beſſer entſprachen.

Laferrière und Delle Guyon dürften den Uebergang zu dieſer neueſten Phaſe der Schauſpielkunſt am beſten vertreten; Laferrière, der in den jugendlichen Heldenrollen der Pièces intimes, z. B. als Arthur de Savigny in Terèſa und als Chevalier de Maiſon rouge, ſowie in Ponſard's l'Honneur et l'Argent glänzte und Melle Guyon, welche in d'Ennery's Marianne und als Marthe in Annicet's Marthe et Marie große Triumphe feierte. Emile Honorine Guyon, geboren am 2. October 1821 zu Brazey-en-plaine, debütirte 1840 am Theater der Renaiſſance, nachdem ſie das Conſervatoire beſucht hatte, worauf ſie längere Zeit am Ambigu und der Porte St. Martin ſpielte, um zuletzt, 1858, für das Fach der großen tragiſchen Rollen im Theater français einzutreten.

Auch Lafon war einer der früheſten und ausgezeichnetſten Vertreter des neuen Dramas. Er nahm jedoch ſeinen Ausgang vom Vaudeville, in dem er ſeit 1822 an den Theatern der Rue de Chartres, der Nouveauté's und des Vaudeville glänzte. Er war urſprünglich Chirurg an der Marine und hatte als ſolcher zwei Reiſen nach Indien mitgemacht, ehe er die Bühne betrat. 1839, am Theater des Variétés begründete er als Chevalier de St. Georges ſeinen Ruf, den er am Gymnaſe in den Stücken des jüngeren Dumas, Octave Feuillet's und Sardou's noch erweiterte, die ſeinem reichen Talent erſt das geeignete Feld zu voller Entfaltung boten.

Zu dieſer Zeit errang auch Roſe Maria Cizos, genannt Roſe-Chéri, geboren 1824 zu Etampes, ihre Triumphe. Auch ſie ging vom Vaudeville und Luſtſpiele aus. So ſehr ſie in dieſen gefiel, gewann auch ſie erſt im geſellſchaftlichen Drama ihre volle Bedeutung,

Clariſſe Harlowe, Manon Lescaut, Philiberte, Antoinette (in Augier's Gendre de M. Poirier), Suzanne (in Demi Monde) Albertine (im Père prodigue) gehören zu ihren Meiſterleiſtungen. Dauernd eine Zierde des Gymnaſe war ſie eine der genialſten Darſtellerinnen ihres Fachs, in dem ſie kaum wieder erreicht wurde. Sie ſtarb 1861, noch in der Blüthe ihrer Kunſt und der Jahre.

Von den vielen ausgezeichneten Darſtellern des Vaudeville's und Luſtſpiels ſei zunächſt Etienne Arnal, geboren am 1. Februar 1794 zu Meulon, hervorgehoben, einer der genialſten und zugleich unruhigſten Schauſpieler auf dieſem Gebiete. Er begann auf dem Theater des Variétés, ging dann an das der Rue Chartres, hierauf an's Gymnaſe, das Vaudeville, Palais Royal, an die Bouffes pariſiens, um zuletzt zum Gymnaſe und Vaudeville wieder zurückzukehren. Er war ein Komiker erſten Ranges und doch eigentlich kein bedeutender Charakterdarſteller. Er trat faſt nie aus ſeiner eigenen Natur und Perſönlichkeit heraus, allein dieſe war in ihrer Art faſcinirend. Eine ihm ganz eigenthümliche Dummdreiſtigkeit und Tölpelhaftigkeit machte ihn in Rollen, wo dieſe angebracht waren, unwiderſtehlich. Er ſtarb am 7. December 1872 zu Genf.

Ungleich bedeutender vom künſtleriſchen Geſichtspunkte aus war Bernet, einer der glücklichſten und ſchärfſten Beobachter der Lebenserſcheinungen der unteren Claſſen, deren Charaktere er mit ebenſo vieler Wahrheit als Laune und Phantaſie darzuſtellen wußte.

Marie Bouffé, geb. am 4. Sept. 1800 zu Paris, war Schauſpieler mit Leib und Seele. Von Hauſe aus Juwelier, vermochte er dem Reize der Bühne bald nicht mehr zu widerſtehen; er trat zum Theater de la Gaîté, das er ſpäter mit dem Theater des Nouveautés vertauſchte, bis er im Gymnaſe das geeignete Feld ſeiner Thätigkeit fand. Er war bewundernswerth in der feinen Verbindung des Komiſchen mit dem Ernſten, Rührenden, ja Ergreifenden, und in der Fähigkeit, alle Stände und Alter zur Darſtellung zu bringen. Wie er ſchon als ganz junger Mann das hinfällige Alter mit täuſchender Wahrheit nachzuahmen vermochte, riß er im Alter noch das ganze Theater bei Darſtellungen junger Burſchen zu bewunderndem Beifall hin.

Virginie Déjazet, geb. am 30. Aug. 1798 zu Paris, gehört zu den theatraliſchen Phänomenen. Faſt noch im kindlichen Alter feierte ſie ihre erſten Triumphe am Vaudeville als Fee Nabotte in La belle

au bois dormant. 1821 errang sie sich und Scribe in dessen Petite soeur und Le Mariage enfantin epochemachende Erfolge. Dieselben setzten sich in Bonaparte à Brienne, in der Rolle des Großherzogs (in L'audience des princes), in Les premières armes de Richelieu, in Le commis et la grisette, in Le Vicomte de Letorières, in Les premières armes de Figaro und unzähligen anderen Rollen bis in ihr hohes Alter fort. Die Theater de la Bourse, des Nouveautés, des Palais royal, der Variétés und das von ihr selbst gegründete Theater Déjazet waren die Schauplätze ihrer Triumphe. Trotz ihrer Beliebtheit war das letzte Unternehmen von keiner Dauer. Sie mußte in der Provinz Ersatz für die hierbei erlittenen Verluste suchen. Im Jahre 1874 wurde sogar zum Besten der 76jährigen Künstlerin, welche durch ihren Witz, ihre Laune, ihre Keckheit, ihren Geist und die wunderbare Fähigkeit, die stärksten Zweideutigkeiten sagen zu können, ohne damit je zu verletzen, ganz Paris so viele Jahre erheitert, entzückt und hingerissen hatte, eine Benefizvorstellung gegeben, welche über 67,000 Fr. einbrachte.

Auch Leontine Fay verdient hier einen Platz. Geboren 1811, debütirte sie mit 5 Jahren in Frankfurt und riß 5 Jahre später die Zuschauer des Gymnase schon zur Bewunderung hin. 1829 heirathete sie den Schauspieler Joly, gen. Volnys. Mit diesem wurde sie auch Mitglied des Théâtre français, zog sich aber sehr bald vor den Eifersüchteleien ihrer Colleginnen zurück. 1834 ging sie nach Rußland, wo sie sich bald eine ausgezeichnete gesellschaftliche Stellung eroberte. Sie glänzte durch den Geschmack, die Feinheit und Wahrheit, durch die Schalkhaftigkeit, den oft bis zur tollsten Ausgelassenheit gehenden Uebermuth ihres Spiels, und durch die rührende Naivetät, mit welcher sie diesen zu verbinden verstand.

Joseph Isidor Samson, am 2. Juli 1793 zu St. Denis geboren, wird zu den vorzüglichsten Darstellern der Molière'schen, Beaumarchais'schen und Scribe'schen Lustspiele gezählt. Er empfing seine Bildung am Conservatoire, ging von hier nach Rouen und trat 1819 beim Odeon ein, zu dessen Zierden er länger gehörte. 1827 wurde er Mitglied des Theater français, 1836 Professor am Conservatoire, als welcher er sich ebenfalls große Verdienste erwarb. Sein Repertoire soll an 250 Rollen umfaßt haben. 1864 zog er sich ins Privatleben zurück und starb 30. März 1871 zu Anteuil.

Jean Baptiste Prosper Bressant, der berühmte Darsteller der Liebhaberrollen, wurde am 24. Oct. 1815 zu Chalons s. S. geboren. Er war ursprünglich Schreiber bei einem Advocaten, bis ihn die Neigung zur Bühne ergriff. Vom Theater des Variétés, auf dem er 1835 seine schauspielerische Laufbahn begann, ging er für längere Zeit nach Petersburg, bis er plötzlich im Gymnase wieder auftauchte und hier große Erfolge errang. 1854 trat er als Sociétaire beim Theater français ein, obschon dieses ihm finanziell seine bevorzugte Stellung am Gymnase nicht aufzuwiegen vermochte. Er war einer der vorzüglichsten Darsteller seines Fachs und glänzte hauptsächlich in den Lustspielen Scribe's, Bayard's, Legouvé's und Alexander Dumas' d. A. Eine Specialität von ihm waren die Proverbes, von denen nicht wenige für ihn und die geistvolle und schöne Arnould Plessy (geb. 7. Dec. 1819 zu Metz) geschrieben worden sind. Letztere war besonders berühmt in den Lustspielen Marivaux', so wie später in Augier's Dramen. Bressant heirathete eine Melle Dupont vom Theater des Variétés. Eine seiner Töchter wurde die Gemahlin des Fürsten Michael Kotschoubey.

Auch Suzanne Brohan, eine Zierde des Vaudeville und Gymnase, und nur vorübergehend am Theater français, sowie ihre Tochter Augustine glänzten im Lustspiel. Letztere, am 2. Dec. 1824 zu Paris geboren, errang schon mit 13 Jahren am Conservatoire einen Preis, nur zwei Jahre später debütirte sie als Dorine im Tartüffe im Theater français und wurde hier sofort aufgenommen. In ihr gewann besonders das Molière'sche Lustspiel wieder eine bedeutende Vertreterin. 1868 zog sie sich ins Privatleben zurück, doch glänzt ihr Name am Theater français in den Leistungen ihrer jüngeren Schwester, Madelaine, noch fort.

Bereits 1857 klagte Théophile Gautier, der bekannte Feuilletonist der Presse, wieder über den Verfall des Theaters und der Schauspielkunst, welcher herbeigeführt worden sei durch die Bevorzugung des Vaudeville und den immer mehr um sich greifenden Naturalismus der Bühne.

„Was dem neueren Theater — heißt es hier unter Anderem — hauptsächlich fehlt, ist die Idealität, die Poesie. Die Prosa hat gänzlich von ihm Besitz genommen. Es giebt für die Phantasie auf ihm keinen Raum. Die Schauspieler spielen in den Kleidern, die sie auf der Gasse tragen, mit derselben Nase, denselben Manieren, die sie im

Privatleben zeigen, was wenig unterhaltend ist. Ein bräunlicher Salon und ein gelblicher, das ist alles, wessen die Bühne bedarf. Ich gestehe, daß ich auch einmal gern einen rothen oder einen himmelblauen Salon sehen möchte und daß der schwarze oder braune Rock des ersten Liebhabers mich manchmal nach dem rothgestreiften Mäntelchen der neapolitanischen Bedienten des alten Lustspiels verlangen läßt. Ist denn das heutige Costüm so angenehm für das Auge, um es fortwährend auf dem Theater zur Schau zu stellen?"

Um wie viel realistischer und naturalistischer ist nicht seitdem noch die Bühne geworden, freilich — was Gautier vielleicht etwas damit ausgesöhnt haben würde — um wie viel malerischer zugleich, und doch wie wenig entspricht selbst noch das Geleistete den heute von den hauptsächlichsten Vertretern des Naturalismus aufgestellten Forderungen. Es ist aber immer beträchtlich und läßt sich besonders deutlich an dem Einfluß erkennen, welchen die auf Naturwahrheit dringende Richtung auf das Decorations-, Costüm-, Comparsen-, Requisiten- und Beleuchtungswesen der Bühne ausgeübt hat.

Man vergleiche z. B. die Bühnenanweisungen in dem S. 149 erwähnten Mémoire de plusieures décorations aus dem Jahre 1673, nach welchem der ganze Bühnenapparat für die Tragödie Cinna in einem Zimmer mit vier Thüren, einem Fauteuil und zwei Tabourets bestand, mit der Ausstattung, welche heute einer kleinen Blüette, wie „Am Klavier" an unsern Theatern zu Theil wird, um mit dem möglichst vollen Scheine der Wirklichkeit in einem malerischen Sinne zu täuschen.

Es entstanden so unter Anderem die geschlossenen Zimmerdecorationen, die eine täuschendere perspectivische Behandlung zulassenden durchbrochenen Hintergründe, die freier und kühner behandelten, mannichfaltigere Gruppirungen und malerischere Anschauungen vermittelnden Versatzstücke, Coulissen und Suffiten.

Es ist jedoch leicht zu erkennen, daß zwischen den Decorationen, möchten sie der Wirklichkeit noch so täuschend nachgeahmt sein, und dieser letzteren selbst, ein Unterschied bleibt, der sich schon allein aus der Differenz der gemalten und der wirklichen Perspective, die hier zur Anschauung kommen muß, erklären würde. Die Naturwahrheit der Bühne kann also nie, wenn sie auch wollte, so weit gehen, die Täuschung völlig vergessen zu machen, welche sie anstrebt, daher sie

auch niemals selbst der letzte und eigentliche Zweck der scenischen Darstellung, sondern immer nur ein Mittel sein kann, diesen Zweck zu erreichen, und nur insofern sie das ist, insofern sie wirklich zu einer Quelle neuer ästhetisch-dramatischer Wirkungen wird, hat sie überhaupt auf der Bühne einen berechtigten Platz. Die Bühne, insofern sie ein Spiegel des Lebens sein soll, wird freilich in ihren Darstellungen diesem auch ähnlich sein müssen, aber doch nur in dem worauf es bei diesen Darstellungen wesentlich ankommt, oder was dazu dient, dieses in bedeutenderer oder wirksamerer Weise hervortreten zu lassen. Zu der Forderung der Naturwahrheit tritt also nicht nur diese andere, ästhetische, hinzu, sondern letztere ist auch die maßgebende; ihr ist jene andern jederzeit unterzuordnen.

Dies ist es aber gerade, was die heutige Bühne häufig verkennt, wie die Natürlichkeitsrichtung überhaupt in Gefahr schwebt, die Bedeutung dieser beiden Forderungen mit einander zu verwechseln. Eine andere ist ihr aber auch noch aus dem materiellen, speculativen Geiste der Zeit und der von diesem wieder ins Leben gerufenen Theaterfreiheit erwachsen.

Schon 1849 wurde das Verlangen nach dieser wieder sehr laut. Doch wurde diesmal dem Uebel durch die Besonnenheit einflußreicher Schriftsteller noch vorgebeugt. Ein Artikel St. Beuve's: De la question des théâtres,*) ist dafür sicher von großer Bedeutung gewesen. 1863 trat die Theaterfreiheit aber doch wieder ins Leben und rief eine Menge neuer Theaterunternehmungen hervor. Im Jahre 1878 gab es, die Theater de la Banlieue und des Quartier ungerechnet, in Paris 28 Theater: die Académie de Musique, die Comédie française, die Opéra comique, das Odeon, das Theater italien, das Theater lyrique, das Theater Ventadour, das Gymnase, das Vaudeville, das Palais Royal, die Variétés, die Gaîté, die Matinées internationales de Melle Marie Dumas, die Porte St. Martin, die Renaissance, das Theater historique et du Châtelet, die Bouffes parisiens, das Ambigu comique, die Folies dramatiques, die Nouveautés, das Theater Taitbout, l'Athenée comique, das Theater Cluny, die Menus plaisir, das Theater du Château d'eau, das dritte Theater français, die Fantaisies parisiennes (früher Beaumarchais), die Folies Marigny.

*) Erschienen im Constitutionel, auch abgedruckt im 1. Theile der 2. Ausgabe der Causeries du lundi.

Das Theater français behauptete vor wie nach ſeinen dominirenden Rang. Auch hat es unter Napoleon III. große Verſchönerungen erfahren und gehört ſeinen Einrichtungen nach zu den ſchönſten Theatern der Hauptſtadt. Am 1. Januar 1879 zählte es folgende Mitglieder:*) a) Sociétaires. Got, Delauney, Meubant, Coquelin aîné, Febvre, Thiron, Mounet Sully, La Roche, Barré Worms, Coquelin cadet, Madelaine Brohan, Melle Favart, Melle Jouaiſſin, Melle Riquer, Dinah Felix, Melle Reichemberg, Melle Croizette, Sarah Bernhardt, Melle Barretta, Melle Broiſat, Melle Samary. b) Penſionaires: Garraud, Prudhon, Boucher, Martel, Joliet, Dupont-Vernon, Ballet, Davrigny, Silvain, Roger, Mazure, Truffier, Volny, Trouchet, Reney und die Damen Granger, Lloyd, Marie Martin, Bianca, Dudlay, Fayolle, Thénard, Frémaux, Martel.

Obſchon dieſe Namen eine Menge außergewöhnlicher Talente bezeichnen, ſo liegt doch die Stärke des heutigen Theater français vornehmlich im Enſemble; auch tritt dabei die Tragödie beträchtlich gegen das moderne Drama und gegen das Luſtſpiel zurück. Nur einigen dieſer Darſteller ſoll hier ein kurzer Blick noch vergönnt werden.

Jules Edmond Got, am 1. October 1823 zu Lignerolles geboren, trat 1841 ins Conſervatoire ein, wo er unter Prevoſt's Leitung mehrere Preiſe im Luſtſpiel erhielt. Zum Militär einberufen, diente er 1844 in der Cavallerie. Noch in demſelben Jahre trat er zunächſt als Penſionär ins Theater français, deſſen Societär er ſeit 1850 geworden. Er begründete ſeinen Ruf mit Rollen wie Sganerelle, Triſſotin, Figaro und errang neue Triumphe im neueſten Luſtſpiel und Dramen, z. B. als Giboyer, Poirier, Mercadet u. ſ. w. 1866 wurde ſein Gaſtſpiel am Odeon als André Lagarde in Augier's Contagion geradezu epochemachend, ſo daß er mit beſonderer Bewilligung des Kaiſers eine Reiſe mit dieſem Stück und einer von ihm hierzu gebildeten Truppe in die Provinz unternahm. Er gehörte zu den Darſtellern der Comédie française, welche 1871 während der Belagerung in London ſpielten, was ihm bei ſeiner Rückkehr beinah das Leben gekoſtet hätte.

Louis Arſène Delaunay, geboren 21. März 1826, ſtudirte ebenfalls am Conſervatoire, betrat dann zuerſt am Odeon die Bühne,

*) Nach dem Album von Febvre et Johnſon. Paris 1880.

wurde jedoch ſchon 1848 am Theater français aufgenommen. Er war einer der glänzendſten Vertreter der Liebhaberrollen, ausgezeichnet durch Wärme, Eleganz und natürliche Grazie. Er excellirte zunächſt im Luſtſpiel, ſpäter erwies er ſich nicht minder bedeutend im Drama. Noch heute vertritt er ſein Fach mit großen Erfolgen. Er war unübertrefflich in den dramatiſchen Spielen Alfred de Muſſet's, beſonders als Perdican in On ne badine pas avec l'amour, als Valentin in Il ne faut jurer de rien, als Celio in Les caprices de Marianne. Als Valère, Horace, Clitandre zeichnete er ſich im Molière-ſchen Luſtſpiele aus; als Hernani, Paul Foreſtier, Gaſton de Presle (in Le gendre de Mr. Poirier), als Gerard (in Le fils du giboyer) neben vielen anderen Rollen des neueſten Dramas.

Benoist Conſtant Coquelin, wurde am 23. Januar 1841 zu Boulogne-ſur-mer geboren. Er ſtudirte am Conſervatoire und debutirte 1860 an der Comédie francaiſe, an der er ſofort Aufnahme fand. Sein Marquis von Mascarille, ſein Figaro (in Figaro's Hochzeit) ſein Thomas Diafoirus, ſein Herzog Septmonts in der Etrangère, ſein Ariſtide Freſſard im Fils naturel ſind ebenſoviele Meiſterleiſtungen. Man rühmt an ihm die feinſte Verbindung von Kunſt und Natur.

Frédéric Febvre, geboren am 20. Febr. 1834 zu Havre, iſt einer der vielſeitigſten Schauſpieler des heutigen Theater français. Er begann ſchon mit 16 Jahren ſeine dramatiſche Laufbahn in ſeiner Vaterſtadt, wendete ſich dann nach Paris, wo er hintereinander an den Bühnen des Ambigu, des Theater Beaumarchais, der Porte St. Martin, des Vaudeville und des Odeon gewirkt, bis er 1866 in der Rolle Philippe II. in Don Juan D'Autriche am Theater français debutirte und Aufnahme fand. Zu ſeinen vorzüglichſten Rollen gehören Almaviva, Tartüffe, Bernard (in Melle de Seiglière) und Mirabeau (in La jeuneſſe de Mirabeau).

Madelaine Brohan, die jüngere Tochter Suzanne's, debutirte 1850 am Theater français als Marguerite in den Contes de la reine de Navarre. Sie war ſeit dieſer Zeit eine der größten Zierden desſelben, gleich ausgezeichnet durch Schönheit, Geiſt und Talent, ſowie durch die Innigkeit ihrer reizvollen Stimme. Zu den vielen Rollen, in denen ſie Triumphe gefeiert hat, gehören in erſter Reihe die Suzanne in Figaro's Hochzeit, die Eliante im Miſantrope, Mademoiſelle de Seiglière, die Marianne in Les caprices de Marianne.

Digitized by Google

Eine noch größere ſchauſpieleriſche Verve, eine größere Vielſeitigkeit der Geſtaltungskraft zeichnete Marie Pingaut, gen. Favart, aus. Eine Schülerin Samſon's am Conſervatoire debutirte ſie 1848 am Theater français, deſſen Mitglied ſie 1854 wurde, nachdem ſie in der Zwiſchenzeit am Theater des Variétés engagirt geweſen war. Sie war gleich bewundernswerth in Scribe's Une chaine, wie in Le Mariage de Figaro, in Adrienne Lecouvreur wie im Fils du giboyer, in Un supplice d'une femme wie im Polyeucte. Eine beſondere Specialität waren ihre Leiſtungen in den Stücken Alfred de Muſſets, in denen ſie neben Delaunay glänzte.

Auch Sophie Croizette nimmt jetzt eine hervorragendere Stellung am Theater français ein, auf dem ſie 1870 debütirte und dem ſie ſeit 1873 als membre sociétaire angehört. Sie ſtudirte von 1867 unter Breſſant am Conſervatoire und begründete ihren Ruf als Antoinette in Le Gendre de Mr. Poirier und als Cathérine in L'Etrangère. Ihren größten Triumph aber errang ſie bis jetzt als Blanche de Chelles in der Sphinx. Geiſt, Schönheit, Tiefe und Innigkeit des Empfindungsausdrucks machen ſie zu einer der intereſſanteſten Erſcheinungen der heutigen Bühne. Wie ihre Freundin Sarah Bernhardt iſt ſie zugleich noch Malerin und Schriftſtellerin, dieſe zeichnet ſich noch überdies in der Bildhauerei aus.

Sarah Bernhardt wurde im Kloſter Grandchamps zu Verſailles erzogen, ſtudirte dann am Conſervatoire, betrat an der Porte St. Martin die Bühne, glänzte ſowohl hier, wie am Odeon, bis ſie 1872 am Theater français Aufnahme als Sociétaire fand. Sie iſt ohne Zweifel die genialſte Schauſpielerin des heutigen Frankreich, eine Schauſpielerin von großem Stile zugleich, von einem hohen Selbſtgefühle erfüllt, das jeden Vergleich, jede Unterordnung unter eine andere Größe ihres Gebiets, auf ihre Eigenthümlichkeit trotzend, ſtolz von ſich ablehnt. Ebenſo groß, wie ihre Geſtaltungskraft, iſt die Dämonie der Leidenſchaft, mit der ſie ihre Geſtalten erfüllt. Von einem brennenden Streben nach Ruhm und Gewinn beſeelt, iſt ſie wie ihre Vorgängerin die Rachel nach Amerika gegangen, um dieſe in ihren Erfolgen zu überbieten. Doña Sol in Hernani, Mademoiſelle de Belle Isle, Doña Maria in Ruy Blas, Miß Clarkſon in l'Etrangère, Phèdre, Alkmène im Amphytrion und Berthe de Savigny in der Sphinx zählen zu ihren vielen Triumphen.

Obſchon das franzöſiſche Drama in letzter Zeit etwas von der Höhe herabgeglitten iſt, welche es früher in der Literatur dieſes Landes einnahm, ſo ſteht es hier doch noch heute in höherem literariſchen Anſehen, als in allen übrigen Ländern. Dies läßt ſich recht deutlich an der Menge der auch in dieſem Jahrhundert wieder über beide erſchienenen Schriften erkennen, auf deren wichtigſte ich im Laufe dieſer Darſtellung ſchon hinweiſen konnte. Beſonders iſt der Geſchichte des Dramas und des Theaters eine immer ſteigende Aufmerkſamkeit zugewendet worden und zwar nicht blos in den die ganze Poeſie oder Literatur umfaſſenden Werken, ſondern auch in einer Menge von Specialſchriften, die oft auf den ſorgfältigſten und eingehendſten Unterſuchungen beruhen. Fängt man doch jetzt ſogar an, die Geſchichten einzelner Theater, ſelbſt der Provinz, zu geſonderter Darſtellung zu bringen. So erſchienen erſt in den letzten Jahren von Adolf Favre: Les Clercs du Palais, von Adolphe Jullien: Le théâtre de Madame de Pompadour und La comédie à la cour de Louis XVI.; von Eugène d'Ariac: Le théâtre de la foire; von Emile Campardon: Les Spectacles de la foire; von Frédéric Favre: Hiſtoire du Théâtre français en Belgique, von Gomourt: Madame Pompadour et le théâtre des petits appartements; von Arthur Heulhard: La foire de St. Laurent; von Georges Lecoq: Le théâtre de St. Quintin; von Bonaſſins: Les acteurs dramatiques et la comédie françaiſe, ſowie Les ſpectacles français et la comédie françaiſe und Hiſtoire adminiſtrative du théâtre français. Nicht minder verdient hier Erwähnung, was auf dem Gebiete kritiſcher Ausgaben älterer dramatiſcher Schriftſteller und hiermit verbunden auf dem der Biographie dieſer letzteren geſchehen iſt. Nur allein in den Jahren 1875—78 erſchienen noch von Ed. Fournier: Les Oeuvres complètes de Beaumarchais; von L. Moland: Colin d'Harville, Théâtre, ſowie Théâtre de Laſontaine; von Georges d'Heylli: Théâtre de Marivaux, ſowie Oeuvres de Regnard; von L. Moland: Théâtre de la Révolution, Choix de pièces; von Fournier: Théâtre de Marivaux; von L. Moland: Théâtre de Picard. — Auch an theatraliſchen Werken hat es, wie wir geſehen, in dieſer Zeit nicht gefehlt. Am reichſten aber entwickelte ſich die Kritik und die theatraliſche Statiſtik, jene in einer ungeheuren Menge von Zeitſchriften, dieſe in einer immerhin beträchtlichen Zahl von Almanachen, Annalen ꝛc.

Von ersteren müssen zuerst die 1818 entstandenen beiden Journale Le conservateur und La Minerve française erwähnt werden. Beide gingen jedoch schon 1820 ein, weil sie sich nicht der jetzt wieder eingeführten Censur unterwerfen wollten. Jenes war das Organ von Chateaubriand, Lamartine und Fievée; dieses das von Benj. Constant, Jouy, Etienne. 1819 folgte der Constitutionel, an welchem S. Beuve sich in so bedeutender Weise als kritische Autorität bewährte. Seine hier veröffentlichten kritischen Aufsätze sind in den Causeries du lundi enthalten. Gleichzeitig traten Victor Hugo und Soumet mit Le conservateur littéraire hervor, welcher bis 1828 bestand; 1820 die bis 1829 bestehenden Annales de la littérature. De Quincy, Rémusat, Nodier u. A. gehörten zu ihren Mitarbeitern. Ihnen reihte sich 1824—31 Le Globe, gegründet von Pierre Leroux und Dubois, an; 1825 die Revue brittanique und die von Guizot, Rémusat und Broglie gegründete Revue française (1830), 1826 aber der Figaro, an welchem Jules Janin*), Paul Lacroix, Alphonse Royer, Gozlan, Alphonse Carré und seit der Julirevolution auch Sandeau und George Sand kritisch-literarisch betheiligt waren. Er ging 1833 ein, erstand aber 1837 in veränderter Form. Eine der bedeutendsten literarischen Zeitschriften der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts war ferner die Revue de Paris. Von Véron 1829 gegründet, bestand sie bis 1845. Die geistvollsten Schriftsteller der Zeit, Benj. Constant, Lamartine, Delavigne, St. Beuve, De Vigny, De Musset, Scribe, Alex. Dumas, Sue u. v. a. waren an ihr betheiligt. Auch die Revue des deux Mondes, welche sie endlich verdrängen sollte, trat in diesem Jahre ins Leben. Sie gewann aber erst unter Buloz vom Jahre 1831 an eine festere Gestalt. Sie schlug eine freisinnige, doch fest am Constitutionalismus festhaltende, und dabei philosophisch-vornehme Richtung ein, in ihren Spalten die Elite der französischen Schriftsteller vereinigend. About, Augier, Balzac, Barbier, Chasles, Dumas, Feuillet, Eug. Delacroix, Forçade, Th. Gautier, Gozlan, A. Geoffrey, Guizot, Pierre Leroux, Littré, Loménie, Magnin, Merimée, Musset, Nisard, Nodier, G. Sand, Sandeau, Sue ꝛc. ꝛc. gehörten zu ihren Mitarbeitern. — 1835 folgte die Nouvelle Minerve, welche bis 1838 bestand, und an welcher Charles Comte, Lemercier und Odilon Barrot

*) Von Jules Janin erschien 1879 eine Auswahl der Critiques dramatiques.

arbeiteten, 1836 wurden die beiden großen Blätter La Presse und Le siècle gegründet. Bei jener waren die literariſchen Intereſſen hauptſächlich durch Théophile Gautier und Alexandre Dumas, bei dieſem durch Desnoyers vertreten. — Von 1841—49 gaben Pierre Leroux, G. Sand und Louis Viardot die Revue indépendante heraus. M. de Villemeſant rief 1854 den neuen Figaro ins Leben, welcher eine ſo wichtige Rolle in der Journaliſtik zu ſpielen beſtimmt war. Im Jahre 1878 aber übten, nach den Annales du Théâtre von Ed. Noël und Edm. Stoullig, 58 größere Journale in Paris die Theaterkritik aus, von denen ein großer Theil erſt inzwiſchen entſtanden war. Hier folgt die Liſte derſelben mit Angabe der darin die Kritik damals ausübenden Schriftſteller:

1) Journale, welche Beſprechungen der Neuigkeiten am Tage nach der Aufführung bringen:

Aſſemblée Nationale; L. Stapleaux.
Bulletin français; Armand Silveſtre.
Charivari; Pierre Véron.
19. Siècle; Bréban.
Entr' acte; Achille Denis und Bourgeat.
Evènement; Albert Wolff.
Figaro; Auguſte Vitu.
France; Henri de Lepommeraye.
Gaulois; François Oswald.
Gazette de France; Dancourt (Adolphe Racot).
Lanterne; Pourcelle.
Liberté; Punch (Gaſton Baſſy).
Marſeillaiſe; Edmond Lepelletier.
National; Edm. Stoullig.
Paris-Journal; Henri de Pène.
Petit Caporal; Jules Amigues.
Petit Journal; Emile Abraham.
Petit Moniteur; Guſtave Claudin.
Petit National; Edm. Stoullig.
Petit Pariſien; Lucien Debroas.
Petite Preſſe; Vitor Cochinet.
Rappel; Henri Maret.
Soir; Alphonſe Defère (M. Duchemin).
Soleil (Jules Guillemot),
Télégraphe; Louis Ulbach.

Temps; Lereboullet.
Voltaire; Raoul Taval (Raoul Toché).

2) Journale, welche in Feuilletons und wöchentlich darüber berichten.

Conſtitutionel; Hippolyte Hoſtein.
Défenſe; Paul de Margaliers (Paul d'Arlhac).
19. Siècle; Henri Fouquier.
Eſtafette; Armand Silveſtre.
François; Louis Moland.
Indépendance Belge; Alexandre de Lavergne u. Gaſton Bérardi.
Journal des Débats; Clément Caragual.
Journal officiel; Alphonſe Daudet.
Liberté; Albert Delpit.
Meſſager de Paris; Eugéne Taſſin.
Monde; Benet.
Moniteur univerſel; Paul de St. Victor.
National; Théodore de Banville.
Nord; Guſtave Bertrand.
Ordre; Jacques Amigues.
Patrie; Eduard Fournier.
Pays; Georges Maillard.
Preſſe; Jules Cleretin.
République françaiſe; Jean Guſtave Bertrand.
Siècle; de Bièville.
Temps; Francisque Sarcey.
Union; Daniel Bernarnd.
Voltaire; Emile Zola.
Courrier d'Etat; Edm. Stoullig.
Illuſtration; Savigny (Henri Lavoix).
Monde illuſtré; Charles Monſelet.
Journal illuſtré; Darcourt (Ch. Réty).
Paris-Théâtre; Félix Jahyer.
Revue Théâtrale; Edm. Benjamin und Paul Giniſty.
Univers illuſtré; Gérôme (Kaempfen).

3) Revues.

Correſpondant; Victor Fournel.
Revue des deux Mondes; F. de Lagenevais.
Revue politique et littéraire; Maxime Gaucher.
Revue de France; Edouard Thierry.

Druck von Emil Herrmann ſen., Leipzig.

Geſchichte
des
neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Zweiter Band.

Zweite Hälfte.
Das neuere Drama der Engländer

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthaſar Elliſcher).
1882.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Entwicklung der Sprache und des nationalen Geiſtes	1
Anfänge des nationalen weltlichen Dramas	12
Die dramatiſchen Vorläufer Shakeſpeare's	32
Entwicklung der Bühne und Schauſpielkunſt bis zum Tode der Königin Eliſabeth	69
Shakeſpeare	86
Die zeitgenöſſiſchen und nachlebenden Dichter Shakeſpeare's bis zum Ausbruch der Revolution in England	154
Entwicklung der Bühne und Schauſpielkunſt von der Thronbeſteigung Jacob I. bis zur Reſtauration	214
Entwicklung des Dramas von der Reſtauration bis zum Schluſſe des 17. Jahrhunderts	231
Entwicklung des Dramas im 18. Jahrhundert	296
Entwicklung der Bühne und des Schauſpielweſens von der Reſtauration der Stuarts bis zum Schluſſe des 18. Jahrhunderts	352
Das Drama im 19. Jahrhundert	390
Entwicklung der engliſchen Bühne und Schauſpielkunſt im 19. Jahrhundert	424

Das neuere Drama der Engländer.

I.

Entwicklung der Sprache und des nationalen Geiſtes.

Angelſächſiſche Eroberung. — Einwirkung des Chriſtenthums. — Angelſächſiſche Literatur. — Die Normänniſche Eroberung. — Kampf der franzöſiſchen und angelſächſiſchen Sprache. — Die neue engliſche Sprache. — Nationalcharakter. — Der engliſche Geiſt in der Poeſie. — Chaucer. — Einfluß der Italiener. — Die Reformation.

Die Bewohner der britiſchen Inſeln gehörten zur Zeit der römiſchen Beſitzergreifung einem der celtiſchen Zweige des indo-germaniſchen Stammes an. Schon damals ſcheinen jedoch, ſowohl in Schottland, wie in Irland, ſcandinaviſche Elemente eingedrungen geweſen zu ſein, auf welche Warton*), in Uebereinſtimmung mit anderen Forſchern, die daſelbſt herrſchenden religiöſen Anſchauungen, ſowie die von Skalden verbreiteten Sagen und Dichtungen und verſchiedene Städte- und Menſchennamen zurückgeführt hat.

Die Stärke der Stammeseigenthümlichkeit der Anwohner war eine ſo große, daß ihre Sprache von der der Römer nicht zu verdrängen war, daß ſie von dieſer nur einen kaum merklichen Einfluß erfuhr. Wenige Wörter der ſpäteren Sprachen des Landes weiſen unmittelbar auf die Invaſion der Römer zurück.

Letztere blieben aber nicht die einzigen Eroberer desſelben. Vielmehr waren ſie es nur zu bald ſelbſt gegen neue Eindringlinge vom Norden und vom Süden her zu vertheidigen genöthigt; dort gegen Picten und Scoten, hier gegen die raubluſtigen Angriffe der Sachſen. Die Bewegung, welche die germaniſchen Völker damals ergriff, nöthigte

*) The history of English poetry from the close of the 11th century to the commencement of the 18th century. London 1840.

die Römer, den lästig gewordenen Besitz wieder aufzugeben. Die Briten, von den Scoten bedrängt, riefen nun selbst die auf der cymbrischen Halbinsel und an der Elbemündung angesessenen Völker, Jüten, Angeln und Sachsen, zu Hülfe, welche, in großen Massen dann nachdrängend, nach hundertfünfzigjährigem, hartnäckigen Kampfe sich zu Herren Britanniens machten und dessen Bewohnern ihre Sitten und Sprache und ihre religiösen Gebräuche aufdrängten. Die angelsächsische Sprache selbst erfuhr dabei nur geringe Veränderungen. Blos die Namen der Flüsse, Berge und Städte und einige Bezeichnungen von Geräthschaften des häuslichen Lebens weisen auf celtischen Ursprung zurück. Auch ihre Gesänge brachten die neuen Herren ins Land, die sich nun längere Zeit durch bloße mündliche Ueberlieferung lebendig erhielten und noch weiter ausbildeten.

„Ein einziger Stamm der Germanen" — heißt es bei Bernhard ten Brink — „erklomm in jener frühen Zeit eine höhere Stufe epischer Dichtung, eine Stufe, die in der Mitte liegt zwischen der in einzelnen Völkern lebenden Epik und dem Epos, wie es im höchsten Sinne bei den Griechen, unter weniger günstigen Bedingungen und daher weniger menschlich schön, jedoch ebenso kräftig, sich in Frankreich entwickelt hat. Dieser Stamm war derselbe, der Britannien eroberte".*) Die Beowulfsage, von den Angeln nach England herübergebracht, fand hier den günstigsten Boden zu ihrer Entwicklung, die erst durch die Einführung des Christenthums unterbrochen wurde. Lange nachdem dieses bereits bei den Iren Wurzel gefaßt, ward es gegen Ausgang des 6. Jahrhunderts durch römische Missionäre auch bei den englischen Stämmen eingeführt.

Um der christlichen Lehre eine raschere Verbreitung zu geben, hatte die römische Kirche sich die doppelte Aufgabe gestellt, die alten, aus dem Geiste des Heidenthums zur Entwicklung gekommenen Culturen zu vernichten und eine neue, dem Geist des Christenthums, wie sie dieses verstand oder aufzufassen für nützlich fand, entsprechende Cultur an deren Stelle zu setzen. Das erste war freilich das Leichtere, nahm aber doch in den von der römisch-griechischen Bildung beherrschten Ländern eine ungleich größere Kraft, ungleich mehr Zeit in Anspruch, als bei den germanischen Völkern, deren Bildungszustand noch

*) Geschichte der englischen Literatur. I. Th. S. 21. Berlin 1877.

ein sehr niedriger war. Auch entsprach der geistige Gehalt der christlichen Lehre durch seine Beziehung auf das Gemüthsleben dem vorherrschenden Zug dieser Völker. Wenn daher in Spanien die Vernichtung der römisch-griechischen Bildung lange für die fast ausschließliche Aufgabe der Kirche von der Geistlichkeit angesehen werden konnte, vermochte diese hier umgekehrt in um so größerem Umfange der zweiten jener beiden Aufgaben sich zuzuwenden. Wie sehr dies jedoch von der Individualität der mit der Ausbreitung der christlichen Lehre beauftragten Missionäre und von der Natur und dem Charakter der einzelnen germanischen Stämme abhängig war, läßt sich aus dem Vergleiche dieser Verhältnisse im damaligen England mit denen des benachbarten Irland erkennen. Während das hier ungleich früher eingedrungene Christenthum einen mönchisch-ascetischen, wenn auch dabei auf Unabhängigkeit dringenden Charakter gewonnen hatte, und in Gebet, Fasten, Arbeit, Enthaltsamkeit und Buße den einzigen Beruf des ganz nur auf das Jenseits gerichteten Lebens sah, bildete sich bei den angelsächsischen Bewohnern Englands eine freiere und doch dabei innerliche Auffassung des Christenthums aus, welche über der Sorge für das Jenseits die dem Menschen von der Natur gegen das diesseitige Leben auferlegten Pflichten, keineswegs vernachlässigen ließ, sondern sich mit der Entwicklung jeder Art von Cultur, besonders aber der von Wissenschaft und Literatur vertrug, ja selbst dazu aufmunterte.

Gewiß hatten die von Italien ausgesendeten Missionäre hierbei ein hervorragendes Verdienst, kaum minder aber auch die eigenartige Natur des angelsächsischen Volkes, bei welchem der Geist des Christenthums so rasch tiefe Wurzeln schlug, während es sich dem mechanischen Gottesdienst der finstern irischen Mönche, die ebenfalls das Land im Bekehrungseifer durchzogen, mit Ausnahme von Northumberland, fast allenthalben verschloß.

So wurde denn England früher als andere Länder der Sitz einer neuen Bildung, die sich von hier auch auf sie übertragen sollte. Denn als die Kenntniß der klassischen Literatur in fast allen Ländern Europas, selbst in Italien, abzusterben begann, ward sie von Angeln und Sachsen, die sie doch selbst in Rom erst erworben und von gelehrten Ausländern zugetragen erhalten hatten, weiter gepflegt und mit glücklicher Begabung zu eigenen Schöpfungen verwendet, so daß sie die Lehrer ihrer Lehrer zu werden vermochten. Eine Menge

Klöſter und Abteien entſtanden, welche jede Art der Wiſſenſchaft pflegten, jede Art der Cultur zu fördern ſuchten. Von ihnen wurden vor allen Canterbury und York berühmt. Dort war Erzbiſchof Theodor aus Tarſes, hier Biſchof Eckbert um die Pflege der lateiniſchen und griechiſchen Sprache bemüht. Die Werke der Griechen und Römer wurden mit Eifer in fernen Ländern geſammelt. Auch Weremouth, Malmesbury, St. Albans, Yarrow, Worceſter und Weſtminſter zeichneten ſich hierin aus.

Von den Männern, welche auf dieſe Weiſe unter kirchlichem Einfluſſe eine neue Literatur zu begründen, eine neue Dichtung ins Leben zu rufen verſuchten, mögen nur Ceolfrid, Beda und Alkuin genannt werden. Mit Alkuin, den, wie bekannt, Karl der Große zu ſeinem Bildungswerke herbeirief, neigte die Blüthe der angelſächſiſchen Dichtung ſich ſchon dem ihr durch die Invaſionen der Dänen drohenden und dann auch bereiteten Untergang zu. Alfred vermochte nur dem ſüdweſtlichen Theil des angelſächſiſchen Reiches die volle Selbſtändigkeit zu erhalten. Doch wurde nach geſchloſſenem Frieden die Culturarbeit mit neuem Eifer, aber in einem andern, wenn auch nicht minder bedeutendem Sinne begonnen. Jetzt kam die Proſa zur Ausbildung, was die Verdrängung des Lateiniſchen als Geſchäfts- und Gerichtsſprache vorbereitete. Kaum minder wichtig, weil für die Stärke, die die Entwicklung des nationalen Geiſtes gewonnen, ſchon damals Zeugniß ablegend, aber war: daß hier, ebenfalls wieder zuerſt von allen Ländern Europas, ſich eine Art von Geſchichtſchreibung in der Nationalſprache zu entwickeln begann. Allein auch dieſe Blüthe ſtarb während der Kämpfe hin, welche die Angelſachſen aufs Neue, zuerſt mit den Dänen, denen ſie endlich doch völlig erlagen, ſodann mit dieſen gemeinſam mit einem neu herandringenden gewaltigen Gegner, den Normannen, geriethen. Die Schlacht bei Haſtings, 1066, machte Wilhelm den Eroberer, den Herzog der Normandie, zum Herren des Landes.

Die Normannen, ein norwegiſcher Volksſtamm, hatten durch ihre räuberiſchen Einfälle in Frankreich ſich endlich den geſetzlich zuerkannten Beſitz jenes nach ihnen benannten Herzogthums ertrotzt. Mit dem Chriſtenthum nahmen ſie aber auch die Cultur und Sprache der unterworfenen Landſtriche an, jedoch nicht, ohne den beiden letzteren den Stempel ihres Geiſtes aufzudrücken. Er wurde ſogar zu einem Ferment in dem Bildungsproceß des franzöſiſchen Geiſtes überhaupt,

dessen glänzendste Vertreter sie wurden. Sie riefen den ritterlichen Geist jener Zeit, eine neue ritterliche Dichtung ins Leben. Die Seele jener geistigen Bewegung, aus welcher die Kreuzzüge hervorgingen, die Hauptstützen der römischen Kirche, gründeten sie in der Klosterschule zu Bec der scholastischen Wissenschaft eine neue Centralstätte. Sie wurden aber auch die Wecker des nationalen Bewußtseins im französischen Volk.

Seit lange hatten Beziehungen zwischen der Normandie und England bestanden. Die wißbegierige englische Jugend studirte in Bec, die Söhne des englischen Adels gewannen ihre Ausbildung am Hofe von Rouen. Die Eroberung des also befreundeten Landes mußte den Normannen um so leichter werden, als sie daselbst als Vertreter des Interesses der Kirche erschienen. Normännisch-französische Bischöfe, Aebte und Mönche zogen mit ihnen hier ein; ein normännisch-französischer Adel drängte den heimischen aus seinem Besitz; die normännisch-französische Sprache wurde bei Hofe, auf den Burgen und nur zu bald auch in den Gerichtshöfen, ja selbst im Parlamente gesprochen, eine normännisch-französische Bildung schlug in dem eroberten Land ihren Sitz auf.

So vollständig diese Unterwerfung und Besitzergreifung aber auch war, so erhielt sich doch neben dem eingedrungenen das angelsächsische Element. Noch lange blieb die angelsächsische Sprache ganz unvermischt neben der fremden bestehen. Eine angelsächsische Volkspoesie lief neben der normännisch-französischen her. Ja, als sich allmählich die beiden Völker einander näherten, sich mit einander verbanden und ihre Sprache mit einander verschmolz, war es der Geist des Angelsächsischen, der dabei obsiegte.

Macaulay*) hält die Ertheilung der Magna Charta für den Ausgangspunkt jener Versöhnung. Mit der ertrotzten Gründung eines neuen Parlaments unter Heinrich III. aber ward sie erst vollständig. Damals bestanden die beiden Sprachen noch getrennt von einander, da dieser Fürst seine Proclamation vom 18. October 1258 zugleich in französischer und englischer Sprache veröffentlichen ließ. Aber der Charakter beider hatte sich doch schon verändert. Bereits unter

*) Die Geschichte Englands seit der Thronbesteigung Jacobs II. 2. Aufl. Leipzig 1856.

Eduard III. wurde in den lateiniſchen Schulen das Franzöſiſche durch das Engliſche erſetzt. 1362 trat dieſes wieder als Gerichts- und Parlamentsſprache an die Stelle des erſteren. Unter Richard II. wurde die Kenntniß der franzöſiſchen Sprache von den Gebildeten ſchon merklich vernachläſſigt, und mit dem Anfang des 14. Jahrhunderts war die Verſchmelzung beider eine vollſtändige. Am Ende dieſes Jahrhunderts war das Engliſche ſogar Hofſprache geworden. Deutſch iſt im Engliſchen faſt jede concretere Bezeichnung, mit Ausnahme der dem Hof- und Staatsleben angehörenden Gegenſtände, franzöſiſch ſind dagegen faſt alle Abſtracta; deutſch iſt die Flexion und Betonung der Wörter, franzöſiſch dagegen die Wortfolge. Aus franzöſiſchen Wörtern allein vermag man im Engliſchen ſchwer einen Satz zu bilden, was doch aus deutſchen Wörtern in größerem Umfange geſchehen kann. Man nimmt an, daß fünf Achtel des gegenwärtigen Sprachſchatzes der engliſchen Sprache deutſchen Urſprungs ſind.

Die Stärke und Kraft der angelſächſiſchen Stammeseigenthümlichkeit ergiebt ſich hieraus allein. Doch wird man bei der Verſchmelzung beider Völker das franco-normänniſche Element darum noch nicht zu gering anſchlagen dürfen. Die ausgezeichneten Eigenſchaften des normänniſchen Stammes verbürgen dies hinlänglich. Auch waren beide Völker ja nur verſchiedene Zweige eines und desſelben Stammes, und was die Sprache betrifft, ſo wird man den Vorſprung zu berückſichtigen haben, den die Entwicklung des franzöſiſchen Geiſtes, der franzöſiſchen Dichtung damals vor der engliſchen voraus hatte. Daher auch die ſich von nun an entwickelnde engliſche Literatur lange unter dem Einfluß der franzöſiſchen blieb, ohne auf dieſe vorerſt eine beträchtliche Rückwirkung ausüben zu können.

Dagegen eilten die Engländer in der Entwicklung des nationalen Geiſtes allen neueren Völkern Europas voraus. Er ging bei ihnen verſtärkt aus den Eroberungskriegen ihrer Könige in Frankreich, aus den Kämpfen der letzteren mit dem Adel, wie aus denen der beiden Roſen hervor. Die Freiheiten des Volkes waren davon nur wenig berührt worden. So groß die Macht ſeiner Fürſten auch war, ſo fand ſie in den Rechten des Parlaments, ſobald ſie dieſe zu beſchränken oder zu vergewaltigen verſuchte, doch ihre Schranke. Es hat England durchaus nicht an gewaltthätigen Regenten gefehlt. Ihre Uebergriffe wurden aber immer zurückgewieſen, wo es ſich nicht blos

um das Recht und die Freiheit des Einzelnen, sondern um die Rechte und Freiheiten der ganzen Nation handelte. Der Einzelne freilich blieb ihrer Willkür dafür um so schutzloser überlassen.

Drei Grundrechte waren es, welche die Nation gegen den ausgedehnteren Mißbrauch des Königthums schützten: Das Recht der Gesetz- und das der Steuerbewilligung, sodann die Befugniß, die Räthe und Beamten der Krone für die Ausübung der Gesetze verantwortlich zu machen. Macaulay legt noch überdies ein großes Gewicht auf die Verfassung des erblichen englischen Adels, welche gewährleiste, daß diesem fortwährend neue Mitglieder aus dem Volke gewonnen würden, während viele seiner Mitglieder dafür wieder zurück in das Volk träten. „Jeder Gentleman konnte Pair werden. Der jüngere Sohn eines Pairs aber war nur ein Gentleman."

Als bei den übrigen Völkern die beschränkten Monarchien des Mittelalters sich mit Hülfe stehender Heere in unbeschränkte verwandelten, war es England allein, welches kraft seines Rechtes der Steuerverweigerung, bei sich dies verhinderte, die Volksfreiheiten rettete und die der Monarchie gezogenen Schranken aufrecht erhielt. Zweierlei kam ihm zu Statten dabei: die insulare Lage des Landes, welche es erleichterte, sich zu seiner Sicherheit nach Außen mit einer die innere Freiheit nicht bedrohenden Seemacht begnügen und von der Errichtung eines stehenden Heeres absehen zu können, sowie der Wohlstand, dessen die Nation seit Heinrich III. genoß.

Die Poesie entwickelte sich, wie schon angedeutet, zunächst nach den in den Lais, Romanen und Novellen gegebenen französischen Vorbildern. Die nationale Eigenthümlichkeit aber wahrte auch hierbei ihr Recht. Später trat noch die romantische Stoffwelt der Araber, Spanier, Italiener dazu. Mit phantasievoller Stofffreude ergriff der englische Geist die Mannichfaltigkeit der auf ihn eindringenden fremden Welt, die er bald mit Humor, bald mit sittlichem Ernst, lange nur unbeholfen, meist aber mit einem scharfen Blick für das Detail der Natur und der Wirklichkeit zu einem bald nur schlicht bürgerlichen, bald aber auch höheren und dabei sinnigen Ausdruck brachte. „Der Engländer liebt es — sagt ten Brink (a. a. O. 410) — aus dem Vollen zu schöpfen. Der Lärm des Lebens, die Fülle des Thatsächlichen verwirrt ihn nicht, sie reizt im Gegentheil seine geistige Spannkraft. Er liebt es, sich in einem Labyrinth zu orientiren, sich im Ueberfluß häus-

lich einzurichten. Nur auf breiteſter, realiſtiſcher Grundlage gedeiht ſeine Kunſt. Seine Lebensweisheit beruht auf einer ausgedehnten Reihe von Einzelbeobachtungen, ſein Staatsrecht auf Präcedenzfällen, ſeine Politik iſt ganz Tradition."

Chaucer iſt derjenige Dichter Englands, welcher in der Anlehnung an das Fremde die nationale Eigenthümlichkeit zuerſt zu einem freieren und bedeutenderen, ja in Bezug auf das Volksthümliche faſt muſtergiltig zu nennenden Ausdruck brachte. Ein Kenner des klaſſiſchen Alterthums ſowohl, wie der damaligen franzöſiſchen und italieniſchen Literatur, die er in ihrer Heimath ſelber ſtudiert, bearbeitete er verſchiedene ihrer Dichtungen und übte beſonders durch ſeine von Boccaccios Decamerone angeregten und unvollendet gebliebenen Canterbury Tales (um 1393), einem ganz aus engliſchem Geiſte geborenen Werke voll friſcheſter Lebensbeobachtung und ächtem und dabei quellenden Humor, eine außergewöhnliche, nachhaltende Wirkung aus. Sammelwerke dieſer Art erſchienen ſchon früher in England, ſo The process of the sevyn sages und die engliſchen Gesta romanorum, doch keines von einer ähnlichen Kraft der Farbe, keines von dieſer zwar ganz naiven und realiſtiſchen, aber dabei künſtleriſchen Geſtaltungskraft, keines das ſich den Feſſeln der Scholaſtik in gleichem Umfang entrungen hätte. Chaucer hatte dem engliſchen poetiſchen Geiſte damit eine neue Bahn eröffnet, eine neue Richtung gegeben. Keiner ſeiner unmittelbaren Nachfolger hat ihn auf ſeinem Wege aber nur annähernd erreicht, weder Gower noch Occleve, noch der ihm an Talent und an umfaſſender literariſcher Bildung noch am nächſten ſtehende Lydgate, der ebenfalls wieder als Bearbeiter eines Boccaccio'ſchen Werkes erſcheint, aber nicht eines volksthümlich nationalen, ſondern, mit Beihülfe einer franzöſiſchen Uebertragung, des in lateiniſcher Sprache geſchriebenen: De casibus virorum et feminarum illustrium. Chaucer eilte in ſeinem Lande der Zeit um mehr als ein Jahrhundert voraus. Selbſt die Nachahmungen italieniſcher Dichter verlieren ſich wieder und wenn ſich auch hier und da ein von dorther kommender Einfluß, wie z. B. in verſchiedenen der damals erſcheinenden bukoliſchen Dichtungen zeigt, kommt er meiſt nur von den in lateiniſcher Sprache geſchriebenen Werken dieſer Art und iſt dabei faſt immer durch Frankreich vermittelt.

Unter Heinrich VIII. tritt zwar directer Einfluß national ita-

lieniſcher Dichtung in den Sonetten Lord Surrey's wieder hervor, welche eine reichere Nachfolge aus der engliſchen Ariſtokratie hatten. Allgemeiner aber wird das Studium der italieniſchen Sprache erſt um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Jetzt erſcheint faſt gleichzeitig mit Chaucer's Canterbury tales, Gower's Confessio amanti, Lydgate's Troy-book in neuen prachtvollen Ausgaben eine ganze Reihe italieniſcher grammatiſcher Werke, wie Principal rules of the italian grammar with a dictionarie for the better understanding of Boccase, Petrarche and Dante, gathered into this tongue by William Thomas.*) Ihnen folgten Ueberſetzungen italieniſcher Novellenſammlungen, welche neben den ſchon früher erwähnten ähnlichen Werken und den alten Sagenbüchern La morte d' Arthur und The seven wise masters die hauptſächlichſten Quellen der romantiſchen Dramen der Shakeſpeare'ſchen Zeit bildeten. Als früheſte nennt Warton (III. 382.) The hundred mery tayles (1557), eine Bearbeitung der unter dem Titel: Les cent nouvelles, um 1500, in franzöſiſcher Sprache erſchienenen Novellenſammlung, welcher 1566 William Paynter's: Palace of pleasure folgte, der 60 Novellen von Boccaccio und eine große Zahl anderer von Bandello enthält, denen aber zum Theil nur die Bearbeitungen des Franzoſen Belleforeſt zu Grunde liegen. Gleichzeitig erſchienen „Certaine tragicall discourses by Geffraie Fenton" ebenfalls dem Italieniſchen nachgebildet, ſowie 1571 The forest von Thomas Fortescue, welcher einer ſpaniſchen Bearbeitung italieniſcher Novellen folgte. Ihm reihte ſich 1580 eine Ueberſetzung Bandello'ſcher Novellen von W. W., 1585 George Whetſtone's Heptameron, 1587 die Tragical tales von Turberville, 1589 The Chaos of histories, 1596 The Orator von Alexander Sylvain an.

Die Urſachen, warum das Vorbild Chaucer's unmittelbar ſo geringe Nachfolge hatte, lagen zum Theil in den kirchlichen Verhältniſſen der Zeit. Nachdem ſchon Roger Baco auf das Studium der Natur, als eine der wichtigſten Quellen menſchlicher Erkenntniß, hingewieſen hatte und energiſch für eine Reform der Kirche aufgetreten war, wurde letztere von Wikleff wieder aufgenommen. Er forderte energiſch zu einer Reini-

*) Siehe darüber: Thomas Warton, History of English poetry from the close of the 11th century to the commencement of the 18th century. London, 1840. III. p. 374.

gung der christlichen Glaubenslehre von menschlichen Zusätzen auf, verwarf verschiedene ihre Glaubensartikel und bahnte auf diese Weise bereits eine Reformation der Kirche an, wobei er auch außerhalb Englands zahlreiche Anhänger fand. Die Hierarchie setzte zwar die Verwerfung seiner Lehre bei der Universität Oxford durch, wagte jedoch nicht, ihn in seiner Stellung als Geistlicher anzutasten, theils wegen seines Anhangs im Volk, theils wegen des Schutzes, den ihm die Regierung zu Theil werden ließ, weil er zugleich als Verfechter der nationalen und der königlichen Rechte gegen die Anmaßungen des päpstlichen Stuhles und des Klerus auftrat. Seine Lehre wirkte auch nach seinem Tode (1384) noch fort, wie die von Huß ausgehende Bewegung ja wesentlich auf ihr mit beruht, daher die Verurtheilung dieses letzteren auf dem Concile zu Constanz (1415) zugleich mit einer Verurtheilung der Lehre Wikleff's verbunden war. Trotz der Verfolgungen, welchen die Anhänger derselben (Wiklefiten und Lollharden) jetzt ausgesetzt waren, hielten sie doch an ihr fest, so daß die später von Luther ausgehende Reformation bereits vielfach den Boden für sich bereitet fand. Doch gelang es der englischen Geistlichkeit um so mehr, den sich in diesen Bewegungen ankündigenden Geist einer neuen Zeit in Kirche und Wissenschaft vorerst zurückzudrängen und ihm die aufgefundenen neuen Quellen der Erkenntniß abzugraben, als die gerade damals ausbrechenden Kämpfe der beiden Rosen ein noch dringenderes Interesse heraufbeschworen. Wie rasch und tief man durch diese Bemühungen, welche durch die Trägheit der Mönche und Geistlichen nicht wenig begünstigt wurden, wieder in's tiefere Mittelalter zurücksank, läßt sich aus der Thatsache erkennen, daß unter der Regierung Heinrich's V. die Universität von Cambridge, um die öffentlichen Gebete und Epistel anfertigen zu können, einen Italiener, Namens Cajus Auberius, anstellen mußte und die Universität Oxford 1468 dem Bischof von Lincoln, Chadworth, für seine Bemühungen um die Wiederherstellung des lateinischen grammatikalischen Unterrichts dankte, welcher seit länger an dieser Anstalt darnieder gelegen habe und ganz vergessen gewesen sei.*) Natürlich gab es auch Ausnahmen. Doch fing man erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Bibliotheken wieder mit griechischen und römischen Schriftstellern zu bereichern an.

*) Warton a. a. O. II. 554.

Auch traten auf's Neue einzelne Ueberſetzungen griechiſcher Werke in's Lateiniſche und lateiniſcher Schriften in's Engliſche hervor. Mit Ende des Jahrhunderts aber kamen die claſſiſchen Studien allgemeiner in Aufnahme. Etwas ſpäter machte ſich Wolſey um die Hebung derſelben durch die Gründung der Schule von Ipswich verdient. Auch errichtete er Lehrſtühle für Rheotrik, humaniſtiſche Wiſſenſchaft und für griechiſche Sprache zu Oxford. Heinrich VIII berief den in Tübingen lehrenden Robert Wakefield für griechiſche und für orientaliſche Sprachen nach Cambridge, wo dieſe Fächer bisher vernachläſſigt waren. Doch wurden dieſe Neuerungen ſelbſt noch damals von der Geiſtlichkeit heftig bebekämpft, beſonders das Studium der griechiſchen Sprache, was gelegentlich ſogar in der Gegenwart des Königs geſchah.

Inzwiſchen wirkte Vieles zuſammen, was die Herrſchaft der römiſchen Kirche brechen mußte und der Entwicklung des neuen Geiſtes zu Hülfe kam. Zunächſt die Blüthe von Handel und Gewerbe, die ſich unter der geordneten ſtraffen Regierung Heinrich's VII. entwickelt hatte und der Wohlſtand, den ſie unter der Einwirkung der Entdeckung Amerika's wieder zur Folge hatte. Sodann der erweiterte Geſichtskreis, der ſich den erſtaunten Blicken durch dieſes, die Autorität der Ueberlieferung mächtig erſchütternde Ereigniß, ſowie durch die Entdeckung einer untergegangenen hochentwickelten Cultur eröffnete. Endlich aber auch die auf ganz neue Ziele hinarbeitende, das Verhältniß des Menſchen zur Welt in einem ganz neuen Lichte auffaſſende humaniſtiſche Weltanſicht und Lehrmethode, die ſich der alten ſcholaſtiſchen feindlich gegenüberſtellte, und die Seele von einem auf ihr laſtenden Drucke, das Auge wie von einer Binde befreite. Denn all dies zuſammen mußte das Lebensgefühl jedes Einzelnen und ſein individuelles Selbſtgefühl, daher auch das Nationalgefühl, durch das ſich der Einzelne mit den Andern zu einer beſtimmten Stammesgemeinſchaft verbunden wußte, auf's Mächtigſte erregen und ſteigern, ſowie den Unternehmungsgeiſt beflügeln und ihm neue und höhere Ziele anweiſen.

Es würde unter dieſen Umſtänden kaum eines weiteren äußeren Anſtoßes bedurft haben, damit die alten reformatoriſchen Ideen auf dem Gebiete der Kirche in England erwachten, jedenfalls aber iſt es nicht zu verwundern, daß als die in Deutſchland hervortretende reformatoriſche Bewegung auch zu ihm jetzt herüberdrang, ſie hier der Gemüther ſich im Sturme bemächtigen konnte. Heinrich VIII., der

wegen seiner anfänglich gegen die Reformation eingenommenen Haltung von Leo X. den Titel Vertheidiger des christlichen Glaubens erhalten hatte, würde allein um seiner Liebe zu Anna Boleyn willen wohl kaum bis zu einem Bruche mit der katholischen Kirche geschritten sein, wenn er sich hierbei nicht in Uebereinstimmung mit einem großen Theil der Nation gewußt, wenn dieser Bruch sich nicht hierdurch zu einer noch weiteren Stärkung der königlichen Gewalt hätte benutzen lassen. Allerdings gerieth dieser Fürst, indem er die kirchliche Macht mit der weltlichen in sich zu vereinigen suchte, in eine Zwischenstellung, welche ihn die beiden feindlichen Parteien abwechselnd zu bekämpfen nöthigte, ohne die eine oder andere doch ganz befriedigen zu können; ein Kampf, der sich auch unter seinen Nachfolgern noch fortsetzte, in welchem das Selbst- und das Freiheitsgefühl, der nationale Geist des Volkes aber nur weiter erstarkte. Mitten in diesem Kampfe wurde nun auch das neue nationale Drama der Engländer geboren. Von ihm theils gehemmt, theils gefördert, entwickelte es sich zwar zu einer von keiner andern Nation wieder erreichten Bedeutung und Blüthe, fand aber auch nach einer nur allzukurzen Herrlichkeit in ihm zuletzt seinen Untergang.

II.

Anfänge des nationalen weltlichen Dramas.

Quellen und Einflüsse des neuen englischen Dramas. — Erste Keime eines weltlichen Dramas. — Anfänge des Lustspiels. — John Heywood. — Nachahmungen und Uebersetzungen lateinischer und italienischer Lustspiele. — Dramen mit kirchlicher Tendenz. — Nicholas Udall. — Anfänge der Tragödie. — John Bale. — Populäre Geschichtswerke. — Thomas Sackville und Thomas Norton — Das gelehrte Drama. — Richard Edwards. — Erneuter Einfluß der Italiener. — John Still. — Die ersten Historien. — Das Lustspiel.

Das neue weltliche Drama hat sich in England aus zwei verschiedenen Quellen unter noch mannichfachen anderen Einflüssen und Einwirkungen entwickelt. Diese Quellen waren das mittelalterliche Drama in seinen verschiedenen Formen und das alte classische griechisch-römische Drama. Die übrigen Einflüsse kamen ihm theils von dem Geiste der Renaissance, theils von dem der Reformation. Wie aber

der reformatoriſche Geiſt nur noch dazu diente, den nationalen Geiſt des engliſchen Volkes weiter zu kräftigen, ſo überwog in jenem Bildungsproceſſe ſein Einfluß auch wieder denjenigen der Renaiſſance, ſo waren die Formen des heimiſchen mittelalterlichen Dramas doch noch maßgebender dabei, als die des altclaſſiſchen und des dieſem nachgebildeten romaniſchen Dramas. Gewiß würde es möglich geweſen ſein, auch ohne Einfluß der Renaiſſance, nur aus den Formen des mittelalterlichen Dramas, ein neues, dem neuen Geiſte der Zeit entſprechendes weltliches Drama zu ſchaffen, wie ja in ihm die Keime dazu ſchon ſeit länger mehr und mehr ſichtbar wurden. Nie aber würde es dann die Geſtalt gewonnen haben, in der es uns heute vorliegt und die es in Shakeſpeare's Händen gewonnen hat. In einem wie ſtarken Gegenſatz ſelbſt noch deſſen Drama zu dem der Alten und zu dem Drama der romaniſchen Völker ſteht, ſo iſt es der Renaiſſance doch mehr, als man auf den erſten Blick vielleicht anzunehmen bereit iſt, verſchuldet. Es iſt eine vielverbreitete Meinung, daß das mittelalterliche Drama der Engländer ſich nur in den Formen der Miracle- und Moralplays, der pageants und höfiſchen Feſtſpiele entwickelt und es ihm trotz des realiſtiſch volksthümlichen Zugs, der mehr und mehr in den verſchiedenen Formen desſelben hervortrat, an rein weltlichen realiſtiſchen Spielen gefehlt habe, wie wir ſie bei Italienern und Franzoſen in den Farſen doch vorfanden; wenn man dafür auch keine weiteren Gründe hat, als den Mangel an jeder hiſtoriſchen Ueberlieferung. Doch ſind ſelbſt die Nachrichten, die wir von den höfiſchen Feſtſpielen, den Interludes, haben, ſo unbeſtimmt und ſo kärglich, daß wir über Form und Charakter dieſer Spiele kaum etwas Beſtimmteres ausſagen können. Es iſt keineswegs ausgemacht, daß ſie alle ausnahmlos von einem allegoriſchen Charakter geweſen ſein müſſen. Dagegen iſt es bezeugt, daß ſchon um die Mitte des 13. Jahrhunderts Profeſſions-Schauſpieler in den Städten, ja ſelbſt in Abteien und Klöſtern ſpielten, daß zu Heinrich's VI. Zeit, als die Moralplays doch erſt im Entſtehen begriffen waren, ſchon Hiſtrionen das Land durchzogen. Sollten dieſe wirklich nur immer Miracleplays geſpielt haben? Sollten die Players und Interludentes Richard III., die players of interludes Heinrich's VIII. und ſeiner Barone immer nur allegoriſchen Charakters geweſen ſein? Denn damals hielten ſich ſchon die Lords Ferrer, Clinton, Oxford, Buckingham und der Herzog von

Northumberland ſolche Spieler, welche zugleich das Recht in fremden Häuſern zu ſpielen und im Lande herumzureiſen beſaßen, und auch der Spieler der Städte Coventry, Wycombe, Milend, Wyneborne, Kingſton, Eſſex wird damals gedacht.

1303 war den Geiſtlichen allerdings ſchon verboten worden, Mirakelſpiele zu ſpielen. Doch nicht nur, daß dieſe Verbote nicht allenthalben befolgt wurden, ſehen wir auch noch die Bürgergilden, die Pariſh-Clerks, die Choriſters und Chorknaben mit dafür eintreten, und den Erwerbsſchauſpielern gelegentlich das Recht derartige Stücke zu ſpielen abſprechen, was z. B. aus einer Eingabe der Choriſters von St. Paul in London an Richard II. im Jahre 1378 hervorgeht, in der dieſe den König erſuchen „unwiſſenden und unerfahrenen Perſonen die Darſtellung von Stücken der heiligen Schrift zu verbieten, da ſolches zum großen Nachtheil der Geiſtlichkeit geſchehe, welche große Summen auf dieſe für das bevorſtehende Weihnachtsfeſt vorbereitete Darſtellung verwendet hätte".

Schon frühe zeigten die engliſchen Miracle- und Moralplays, ſowie auch die Pageants weltliche, realiſtiſche Elemente. Die heiligen und die allegoriſchen Figuren gewannen eine immer realiſtiſchere und naturaliſtiſchere Ausführung. Auch das Stoffgebiet der Miracleplays wurde durch die Aufnahme der Legende erweitert, bei der man der geſchichtlichen vor der bibliſchen allmählich den Vorzug gab. Die allegoriſchen Figuren der Moralplays aber gewannen immer mehr die Geſtalt von wirklichen Individuen. Auch miſchten ſich hier unter die allegoriſchen, wie dort unter die heiligen Geſtalten ſolche des wirklichen Lebens mit ein. Dies alles weiſt offenbar auf ein Drängen zum weltlichen Drama hin, das ſich auf dieſe Weiſe ſchon allein aus dem kirchlichen Drama hätte entwickeln können. Gleichwohl entſteht hier die Frage, ob es dieſe Richtung nur unter dem Einfluß des veränderten Geiſtes der Zeit und in Folge eines nach entſchiedenerer dramatiſcher Entwicklung verlangenden Dranges oder noch mit unter der Einwirkung eines ſchon ſeit länger nebenherlaufenden weltlichen Dramas einſchlug?

Ich will nicht darnach fragen, wie die Stücke beſchaffen ſein mochten, welche nach Biſchof Bale, Robert Boſton zur Zeit Eduard II. (1307–27) geſchrieben hat, und die erſterer bereits Tragödien und Comödien nennt, mit welchen Namen er auch ſeine eigenen, den Uebergang zum

hiſtoriſchen Drama bildenden Stücke bezeichnet. Ich will nur darauf hinweiſen, daß die ganz weltlich realiſtiſchen Interludes des John Heywood, von denen die erſten ſpäteſtens 1520 geſchrieben ſind, Stücken wie Tom Tyler and his wife (1578), in denen allegoriſche und realiſtiſche Figuren ſich miſchen und in denen ſich hierdurch ein Uebergang vom allegoriſch mittelalterlichen in's realiſtiſch-weltliche Drama darzuſtellen ſcheint, lange vorausgingen.

Trat Heywood mit ſeinen ganz realiſtiſchen, ſchwankartigen Stücken erſt in Folge eines ſolchen Ueberganges, oder trat er ſchon vor dieſem, dann nur ſcheinbaren, Uebergange als Schöpfer einer ganz neuen Gattung oder als der Verbeſſerer einer beſondern Art ſchon lange nebenherlaufender Spiele auf? Warum auch ſollte es nicht neben den uns durch Ueberlieferung bekannt gewordenen mittelalterlichen Spielen, dergleichen weltliche Spiele gegeben haben, die ſich als Stegreifſpiele der Ueberlieferung vielleicht völlig entzogen oder als Kunſtübungen verachteter Hiſtrionen einer ſolchen Beachtung nicht werth befunden wurden. Spiele dieſer Art konnten ja ſchon durch fremde Schauſpieler herübergebracht worden ſein. Lange vor Heinrich VII., von dem es bekannt iſt, daß er eine Truppe franzöſiſcher Schauſpieler an ſeinen Hof brachte, dürften dieſe hier ſchon Verdienſt und Erwerb geſucht haben.

Wie es ſich aber auch hiermit verhalten mag, ſo ſteht ſo viel doch feſt, daß mit dieſer Art Stücken das neue weltliche Drama der Engländer begann und dieſes alſo ebenſowenig wie das der Italiener und das der Franzoſen von der Tragödie ſeinen Ausgang nahm. Luſtſpiele ſind freilich die ſchwankartigen Dialoge John Heywood's noch nicht. So gering der dramatiſche Werth derſelben aber auch heute erſcheinen möchte, in dem Verhältniſſe zu ihrer Zeit müſſen ſie immer als bedeutende Erſcheinungen begrüßt werden. Es ſind die erſten entſchiedenen Kundgebungen eines dem Mittelalter abgewendeten Geiſtes auf dem Gebiete des Dramas in England, von denen wir wiſſen; um ſo bedeutender als ſie der Unterhaltung des Hofes zu dienen beſtimmt waren. Wenn ſie zunächſt auch keine weitere Folge gehabt haben ſollten, müſſen ſie doch, nach Allem, was uns bis jetzt darüber bekannt, als der Ausgangspunkt des Luſtſpiels der Engländer betrachtet werden.

John Heywood, in London geboren, erhielt ſeine Erziehung zu

Oxford. Thomas Moore, der an dem frischen, begabten, von Witz, Lebensluſt und Humor überſtrömenden Geſellen großes Behagen fand, empfahl ihn der Gunſt ſeines Königs. Er war der Liebling Heinrich's VIII., nicht minder der ſeiner Tochter Maria. Noch von Eduard VI. ward er geduldet. Dagegen hielt er bei Eliſabeth's Thronbeſteigung es doch für gerathen, den heimathlichen Boden zu fliehen. Er ſtarb 1565 im freiwilligen Exil zu Malines. Nicht nur ſein Witz und ſeine unerſchöpflichen Späße, auch ſein Talent zur Muſik machten ihn zur Seele der Unterhaltung. Seine damals berühmten Epigramme, (man zählt deren über 600) erwarben ihm den Namen des Epigrammatikers. Man kennt ſechs Plays oder Interludes, die ihm mit voller Sicherheit zuzuſchreiben ſind. Von ihnen ſcheint das älteſte The merry play between the pardoner and the frere, the curate and neigbour Pratte zu ſein, welches auf ein Ereigniß des Jahres 1521 anſpielt. Es wurde erſt 1533 gedruckt.*) Der Vorgang iſt folgender. Ein Pfarrer hat einem Ablaßkrämer und einem Mönch den Gebrauch ſeiner Kirche geſtattet, jenem um Reliquien darin feil zu bieten, dieſem um eine Faſtenpredigt zu halten. Sie gerathen jedoch, ſich hierdurch gegenſeitig Concurrenz machend, mit einander in Streit. Von Worten kommt es zu Schlägen. Vergeblich ſucht der Pfarrer den Zwiſt zu ſchlichten. Er muß den Nachbar zu Hülfe rufen, was zwar die Einigkeit der Streiter, doch nur zum Nachtheil der Vermittler herbeiführt, da ſie nun ſelbſt das Object der gemeinſamen Prügelwuth der erſteren werden und endlich froh ſind, mit heilen Knochen davonzukommen. Man ſieht, es iſt äußere, wenn auch noch rohe, Bewegung genug in dem unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Schwank. Das redneriſche Element überwiegt zwar noch immer. Die Geſpräche ſind aber nicht mehr blos auf verſchiedene Perſonen vertheilte Reden oder Monologe. Es iſt doch eine Art von dramatiſchem Leben darin. — The play of the weather (ebenfalls 1533 gedruckt**) beſteht nur theilweiſe aus Perſonen des wirklichen Lebens, zum Theil iſt das Perſonal der Mythologie entnommen. Die realiſtiſche Behandlung iſt aber gewahrt. Phöbos, Saturn, Aeolos und Phoebe, als privilegirte göttliche Wetter-

*) In den Percy society Publications v. XX von Fairholt, ſowie in Hazlitt's edition of Dodsley's old plays v. I 1874 enthalten.

**) In der Chiswick press abgedruckt.

macher verklagen einander bei Zeus, weil einer dem andern in's Handwerk pfuscht. Zeus ruft die Menschen als Zeugen auf. Vertreter aller vom Wetter besonders abhängenden Gewerbe eilen herbei. Es ist der Widerspruch der Interessen und das Ungereimte in den Forderungen der Menschen an die Natur, was hier zu Tage tritt und vom Dichter in seiner derben lustigen Weise gegeißelt wird. In gleichem Geist sind ferner: The merry play between Johan Johan, the husbande, Tyb, hys wife, and Sir Jhon, the priest (1533)*); The four P's (nämlich the palmer, pardoner, 'potacary and pedler)**) nicht vor 1543 gedruckt; The play of love und The dialogue of wit and folly***) gehalten.

Es sind nur wenig Stücke bekannt, die sich der Form und Manier Heywood's unmittelbar anschließen, so Rastell's Dialogue of Gentliness and nobelitie und Bulleyn's Death. Seine realistische Darstellungsweise wirkte aber gewiß noch auf verschiedene erhalten gebliebene, von fremden Mustern angeregte und ihnen nachgebildete Stücke mit ein, wie auf das 1530 veröffentlichte Calisto and Meliboea, den 1537 aufgeführten Thersites, auf Udall's, wahrscheinlich um 1540 entstandenen, vom Miles gloriosus beeinflußten Roister Doister und das Interlude of Jack Juggler (gegen 1545), welchem die Andria des Terenz zu Grunde liegt. In diesen Stücken zeigt sich zum ersten Male der Einfluß des classischen und romanischen Dramas auf das englische, zugleich aber auch, in welchem eigenthümlichen, dem nationalen Charakter entsprechenden Sinne dasselbe hier aufgefaßt wurde.

Doch macht sich der Einfluß des ersteren auch noch in anderen, zum Theil früheren Erscheinungen bemerkbar. Schon bei den Festen, welche 1514 gelegentlich der Ratification des Friedenvertrags in Greenwich gefeiert wurden, kam ein in lateinischer Sprache verfaßtes Interlude mit zur Darstellung. 1520 wurde ebendaselbst vor dem König ein Lustspiel des Plautus in lateinischer Sprache zur Aufführung gebracht. 1529 erschien die lateinische Comödie Acolastus von Palsgrave,†) die 1540 auch noch in's Englische übertragen wurde. 1530

*) In der Chiswick press abgedruckt.

**) In Dodsley's Select old plays I. und in Ancient British drama I. enthalten.

***) In den Percy soc. publ. XX. von Fairholt.

†) John Palsgrave, ein Gelehrter, der zur Zeit Heinrich VII. u. Heinrich VIII. blühte, machte sich durch seine Bemühungen um die grammatikalische Ausbildung

folgte eine Ueberſetzung der Andria unter dem Titel: „Terence in Englysh.“

Der Einfluß, den das claſſiſche Drama hiernach bisher in England gewonnen hatte, iſt freilich gering. Dies erklärt ſich aber nicht nur aus der demſelben widerſtrebenden nationalen Eigenthümlichkeit, ſondern auch aus der noch immer nur wenig verbreiteten Kenntniß desſelben. Doch dürften wohl manche der unter ihm noch entſtandenen Werke verloren gegangen ſein. Die geringe Zahl die von den durch die kirchliche Bewegung beeinflußten Dramen erhalten geblieben iſt, läßt auch hierauf zurückſchließen.

Im Jahre 1527—28 wurde in Gray's Inn vor Wolſey ein Stück gegeben, welches nach Hall Anſpielungen auf die Verſchwendung des Hofs, nach Holinſhed aber religiöſe Anzüglichkeiten enthielt und die Verhaftung des Autors, John Roo, zur Folge hatte. Wogegen faſt gleichzeitig von einem andern, von John Rightwiſe, dem Vorſteher der Chorknaben von St. Pauls verfaßten und vor Heinrich VIII., Wolſey und dem franzöſiſchen Geſandten in Greenwich zur Aufführung gebrachten Stücke berichtet wird, in welchem Luther mit ſeiner Frau dem Gelächter preisgegeben wurde. Im Jahre 1533 erfolgte das erſte Verbot aller Art Bücher und Spiele, welche Anzüglichkeiten auf die kirchlichen Streitigkeiten und Doctrinen enthielten. Daß dieſem Verbote nicht allenthalben Folge geleiſtet wurde, geht aus den Wiederholungen desſelben hervor. 1543 wurde es ſogar zum Parlamentsbeſchluſſe erhoben. Mit der Thronbeſteigung der Maria wurden dieſe und andere Erlaſſe noch bedeutend verſchärft. Dies alles weiſt darauf hin, daß damals eine bedeutende Zahl religiöſer Tendenzſtücke entſtanden ſein mußten, die aber faſt alle untergegangen ſind. Die Bale'ſchen Stücke, auf die ich ſofort etwas näher eingehen werde und einige wenige Namen, wie der John Huss des Ralph Ratcliff und De papatu von Udall ſind Alles, was davon erhalten geblieben iſt.*)

Nicholas Udall, um 1506 in Hampſhire geboren, trat 1520 in das Corpus Chriſti College in Oxford ein. 1532 war er mit Leland an einem Pageant zur Einzugsfeier der Königin Anna Boleyn be-

---

der franzöſiſchen Sprache verdient; ſein L'Eclaircissement de la langue française erſchien 1530.

*) Aus ſpäterer Zeit exiſtirt Free Will, a tragedy in which is set forth the devlish devise of the popish religion von Henry Cheeke. 4to. No date.

theiligt. Um 1534 war er als Hauptlehrer an der Schule von Eton, ſpäter an der von Weſtminſter angeſtellt, 1553 erhielt er das Rectorat von Celborne auf der Inſel Wight, von wo er 1555 an die Schule in Wincheſter zurückkehrte, wo er 1566 ſtarb. Er ſoll noch mehrere Comödien, wahrſcheinlich für Schulzwecke verfaßt haben, am berühmteſten iſt er durch ſeinen Ralph Royster Doyster und durch ſeine Ueberſetzung der Paraphraſe über das neue Teſtament von Erasmus geworden. Ralph Royster Doyster wird als das erſte engliſche Luſtſpiel angeſehen, weil er, obſchon auf Grund lateiniſcher Ueberlieferung und nicht ohne ſchulmeiſterliche Pedanterie, doch in einem volksthümlichen Sinne geſchrieben iſt. Die Figuren ſind ſämmtlich dem engliſchen Volksleben entnommen.

Die Anfänge der Tragödie fallen nicht nur in eine ſpätere Zeit, ſondern ihr Entwicklungsgang iſt auch ein andrer. Früher als in den übrigen Ländern hatte ſich, wie wir geſehen, eine nationale Geſchichtsſchreibung in England entwickelt. Hiſtoriſche Elemente traten ſchon früh in die Pageants, öffentlichen Feſtſpiele und, wenn auch zunächſt nur in legendärer Form oder im Sinne der Allegorie, in die Mirakelſpiele ein. Der älteſte Verſuch hiſtoriſche Ereigniſſe zu ſelbſtändiger dramatiſcher Darſtellung zu bringen, liegt in dem Hox-Tuesday-ſpiel vom Jahre 1416 vor, welches den Sieg der Männer von Coventry über die Dänen feierte. Es war jedoch kein eigentliches Drama, ſondern ein pantomimiſches, von einzelnen Reden unterbrochenes Feſtſpiel. Der 1529 in Cheſter zur Aufführung gekommene Kinge Robert of Cicylie nähert ſich dagegen dem hiſtoriſchen Drama ſchon an; denn obſchon der Stoff ganz legendenhaft iſt, erſcheint darin das Hauptgewicht doch auf den Charakter des Helden und auf ein wahrhaft dramatiſches Moment ſeiner Charakterentwicklung gelegt. Robert von Cilcien hält ſich für mächtiger ſelbſt noch als Gott. Ein Engel nimmt, während er ſchläft, ſeine Geſtalt an, uſurpirt ſeinen Thron und behandelt den König als ſeinen Narren. Dieſer kommt hierdurch in einen ſolchen Zuſtand der Erniedrigung, daß er die Hunde des Schloßhofs beneidet. In dieſer Geſtalt muß er den Engel-König auch nach Rom begleiten, wo neue Prüfungen ſeiner harren, bis er endlich gebeſſert in ſein Königreich wieder eingeſetzt wird.

Um dieſe Zeit wurde vor Wolſey auch eine lateiniſche Tragödie, Dido, von dem ſchon früher erwähnten John Rightwiſe, geſpielt. Es

ist das erste Zeichen des Einflußes der classischen Studien auf das Gebiet des ernsten Dramas. Doch wissen wir nicht, ob und in wie weit darin schon eine Nachahmung römischer oder griechischer dramatischer Muster vorliegt. Bale gedenkt einer Reihe von Comödien und Tragödien, welche Ralph Radcliffe (gest. bald nach 1553) für die von ihm 1538 zu Hitchin in Hertfordshire gegründete Schule geschrieben und die er noch selber gesehen hatte. Außer der schon berührten „Tragödie" The burning of John Huss erwähnt er folgende als Comödien bezeichneten Stücke Dives and Lazarus, Patient Griseldis, The friendship of Titus and Gesippus und Chaucer's Melebee, sowie die als Tragödien bezeichneten Job's afflictions, The delivery of Susannah, Jonas und The Fortitude of Judith. Sie wurden niemals gedruckt und wir wissen nichts von ihrer Beschaffenheit, allein es scheint, daß einige davon sich dem weltlichen Drama noch entschiedener genähert haben, als Bale's eigene Stücke Gewiß waren es nicht die einzigen Schulcomödien der Zeit. Auch Henry Barker, Lord Morley, (gest. 1556), soll nach Bale unter Heinrich VIII. verschiedene „Tragödien und Comödien" geschrieben haben, von denen uns aber nicht einmal die Namen mehr vorliegen.

John Bale, dessen dramatische Arbeiten theilweise erhalten geblieben sind, wurde 1495 zu Suffolk geboren. Er empfing seine Erziehung in einem Kloster von Norwich, bezog dann das St. John's College zu Cambridge und wurde hier Protestant. Er gehört zu den dem Papstthum feindlichsten Schriftstellern der Zeit. Seine Schriften haben fast durchgehend einen polemischen Charakter, selbst einige seiner dramatischen Werke, was schon aus den Titeln derselben „Upon both Marriages of the king;" „Of the impostures of Thomas Beckett;" „The treacheries of the papists und Corruptions of the divine laws" hervorgeht. Ein Günstling Cromwells, der ihn gegen die katholische Geistlichkeit schützte, floh Bale nach dem Sturze desselben nach Holland. Von Eduard VI. zurückberufen, wurde er mit dem irischen Bischofssitze von Ossory belehnt. Die Thronbesteigung der katholischen Marie nöthigte ihn aber auf's Neue zur Flucht. Unter Elisabeth wieder zurückgekehrt, verlebte er seine letzten Jahre friedlich als Pfründner zu Canterbury, woselbst er auch starb (1563.) Man kannte schon immer vier von ihm noch erhaltene Mirakelspiele: The three Laws of nature, Moses and Christ; God's Promises; John the Baptist's

preaching in the wilderness und The temptation of Christ. Erſt 1838 aber iſt von Payne Collier auch noch ein Manuſcript The kinge Johan, a play in two parts, entdeckt und durch den Druck veröffentlicht worden. Es iſt das merkwürdigſte, der aus jener Zeit erhalten gebliebenen engliſchen Stücke und bildet nach dem, was wir bis jetzt von letzteren wiſſen, den Uebergang vom Miracle- und Moralplay zum hiſtoriſchen Drama. Es iſt darin der Verſuch gemacht, einen geſchichtlichen Stoff, der zugleich ein vaterländiſcher war, in einer auf den damaligen politiſchen Zuſtand berechneten und dabei doch an die Formen des mittelalterlichen Dramas anknüpfenden Weiſe zur Darſtellung zu bringen. Neben den hiſtoriſchen Figuren treten demzufolge auch allegoriſche Geſtalten, wie die Englands, der kaiſerlichen Majeſtät, des Adels, des Verraths, der bürgerlichen Ordnung, der Wahrheit, und endlich als Spaßmacher (vice), die des Aufruhrs mit darin auf. Indem Bale ſich dabei von fremder Einwirkung fernhielt und in dieſem Sinne ganz national erſcheint, behandelt er den Untergang des ſchwächlichen Königs Johann in ſeinem Kampf mit der Kirche in einer Weiſe, welche die Sache der Reformation zu feſtigen und zu fördern ſtrebt.

Wenn dieſes Stück, wie es ſcheint, auch keine unmittelbare Nachfolge gehabt haben ſollte, ſo iſt es in der Entwicklungsgeſchichte des engliſchen Dramas doch von großer Bedeutung, nicht nur, weil es den Grund zu den ſpäteren dramatiſchen Hiſtorien legte, ſondern weil ſich auch hier, ſoweit wir es beurtheilen können, zum erſten Male im ernſten Drama der Geiſt einer neuen Zeit in energiſcher Weiſe ankündigte, der an die Stelle der kirchlichen Auffaſſung von der Welt und vom Leben die hiſtoriſche ſetzte und ſo den Bruch mit dem alten kirchlichen Drama vollzog.

Dies hing ohne Zweifel mit der weiteren Entwicklung der nationalen Geſchichtsſchreibung zuſammen. Der hiſtoriſche Sinn, das national-hiſtoriſche Intereſſe mußte in letzter Zeit nicht wenig durch Werke wie Fabyan's Chronicle of Concordance of histories (1485) und Hall's Chronicle gefördert worden ſein. Jetzt (1559) trat noch das hiſtoriſche Reimwerk The mirrour of magistrates hinzu, deſſen hauptſächlichſter Mitarbeiter Sackville, Lord Buckhurſt war, und das mit ihnen und der 1577 erſchienenen Chronik von Holinſhed zu den

wichtigſten Quellen der hiſtoriſchen Dramen der Shakeſpeare'ſchen Zeit gehört.

Thomas Sackville, Lord Buckhurſt, Earl von Dorſet*), 1536 zu Withyme in Suſſex geboren, empfing ſeine Ausbildung zu Oxford und Cambridge. Durch ſeine Mutter, eine Tante Anna Boleyn's, machte er eine glänzende Carrière im Staatsdienſt. Durch ſeinen Mirrour of magistrates erwarb er beträchtlichen Dichterruhm. 1567 wurde er von der Königin Eliſabeth zum Ritter geſchlagen. Später war er Geſandter in Frankreich. Auch als Ueberbringer des Todesurtheils an Maria Stuart, an dem er jedoch ſelbſt keinen Antheil hatte, wird er genannt. Von nun an häuften ſich Ehren über Ehren auf ihn. 1599 ward er zum Lord-Großſchatzmeiſter des Reiches erhoben, eine Würde, welche von Jacob I., der ihn auch noch zum Earl von Dorſet ernannte, auf Lebenszeit beſtätigt wurde (1603). Fünf Jahre ſpäter, am 19. April 1608, ſtarb er zu Whitehall. Thomas Sackville iſt für die vorliegende Darſtellung hauptſächlich durch die von ihm in Gemeinſchaft mit Thomas Norton verfaßte Tragödie Gorboduc wichtig, die, nach der zweiten Ausgabe, auch unter dem Titel Ferrex and Porrex**) bekannt iſt, inſofern ſie für die erſte rein weltliche Tragödie der Engländer gilt.

Thomas Norton***), 1532 zu Sarpenhoe in Bedfordſhire geboren, gehörte ebenfalls zu den bedeutenderen Männern der Zeit. Er war ein ausgezeichneter Rechtsgelehrter, als welcher er ſich die Gunſt des Großſchatzmeiſters Burleigh gewann, der ihm auch eine Rathsſtelle der City von London vermittelte, in der er ſich große Verdienſte erwarb. Er ſtarb 1584 in ſeinem Geburtsort. Es ſcheint, daß Norton welchen Sackville ſchon kennen lernte, als er noch in London am Inner Temple ſtudirte, es war, der den Plan zu der Tragedy of Gorboduc lieferte, da ihm auf dem Titelblatt der erſten Ausgabe (1565) die drei erſten, Sackville nur die zwei letzten Acte zugeſchrieben werden. Die Bearbeitung ſelbſt bietet keinen individuellen Unterſchied dar. Ob-

*) Biographia dramatica. London, 1782. — Ward, a. a. O. I. 107. Klein, a. a. O. II. 237.

**) Collier, II. 481. — Ward, a. a. O. I. 107. — Klein, a. a. O. II. 296.

***) Klein, a. a. O. II. 296. Das Stück iſt abgedruckt in Dodsley's old plays I. und in Ancient British drama I.

ſchon nach römiſchen Vorbildern gearbeitet, hat dieſe Dichtung durch den vaterländiſchen Stoff doch einen nationalen Charakter gewonnen. Dieſe Doppelnatur ſtellt ſich auch noch dadurch ſymboliſch dar, daß dem jeden Akt abſchließenden antiken Chor, ein dieſem vorausgeſchickter engliſcher Dumb-ſhow (Stummſpiel) gegenüberſteht. Der Dumb-ſhow war ein pantomimiſcher Auszug der äußeren Handlung des Akts, welcher demſelben in ähnlicher Weiſe voranging, wie das Argument oder der Introito des ſpaniſchen Dramas. Der Inhalt der Tragödie, welche 1561 zum erſten Male vor Eliſabeth in Whitehall geſpielt wurde, mithin eine noch frühe Arbeit der Dichter war, iſt aber folgender. Gorboduc, König von Britannien, theilt bei Lebzeiten ſein Reich zwiſchen ſeine Söhne, Ferrex und Porrex. Dieſe gerathen in Streit. Der jüngere tödtet den älteren Bruder, die Mutter aber rächt dieſen Mord des geliebteren Sohnes in dem Tode des erſteren. Das Volk empört ſich darüber. Vater und Mutter werden erſchlagen. Der Adel erhebt ſich rächend wider das Volk. Da es jedoch an einem rechtmäßigen Thronerben fehlt, zerfällt auch er wieder unter ſich. Die Parteien gerathen in Kampf. Es iſt ein Chaos, welches zuletzt Alles zu verſchlingen droht. — An äußerer Handlung fehlt es alſo gewiß nicht. Den ungeheuren Stoff dramatiſch zu bewältigen, würde es eines gigantiſchen Dichters bedurft haben. Sackville und Norton machten hierzu aber nicht einmal den Verſuch. Vielmehr ſind ſie allem, was äußere Handlung und was Conflict heißt, wie Klein ſchon richtig bemerkt hat,*) vorſichtig aus dem Wege gegangen. Die tragiſchen Vorfälle werden faſt ſämmtlich in langen Reden nur referirt. Die Stärke der Dichter liegt einzig in der ſprachlichen Behandlung dieſer letzteren, welche ein gewiſſes ſtylvolles Pathos zeigen. Der richtige Blick dafür läßt ſich ſchon aus der Wahl des Versmaßes erkennen. Gorboduc war nämlich auch dadurch epochemachend, daß er das erſte in Blankverſen (fünffüßigen reimloſen Jamben) geſchriebene Drama iſt, ein Versmaß, daß man den Italienern entlehnte und welches von Surrey bereits in ſeiner Ueberſetzung des zweiten und vierten Buches der Aeneide (1557) angewendet worden war. Es iſt ohne Zweifel dem Weſen des Dramatiſchen am angemeſſenſten, weil es dem individuellen, charakteriſtiſchen Gedanken- und Empfindungsausdruck die größte Freiheit geſtattet und

*) Geſchichte des engliſchen Dramas. II. Bd. S. 238.

doch der dramatiſchen Sprache einen ſtylvolleren Charakter verleiht, als es der Proſa möglich iſt.

Mit der Regierung Eliſabeth's begann überhaupt eine glücklichere Zeit für die Entwicklung der dramatiſchen Production. Die theatraliſchen Luſtbarkeiten bildeten bald die Lieblingsunterhaltung der Königin nnd der Großen des Reichs, ſie wurden von letzteren gegen die ſtädtiſche Obrigkeit nicht ſelten in Schutz genommen und fehlten bei keinem Feſt.

Es kann daher auch nicht Wunder nehmen, daß uns nun plötzlich eine ziemliche Zahl erhalten gebliebener Stücke oder doch Namen derſelben entgegentritt, obwohl beides nur von der Gunſt des Zufalls abhängig war und wir hieraus durchaus nicht auf den Umfang und die Beſchaffenheit der dramatiſchen Production der verſchiedenen Epochen des uns vorliegenden Jahrhunderts zu ſchließen berechtigt ſind. Sind doch die meiſten uns erhalten gebliebenen Namen verloren gegangener Stücke ausſchließlich den aufgefundenen Rechnungen der Hoffeſtlichkeiten (Accounts of the revels)*) entnommen, welche bei ihrer Unvollſtändigkeit gewiß über einen nur kleinen Theil der damaligen dramatiſchen Production und noch dazu in höchſt dürftiger Weiſe Aufſchluß geben. Bemerkenswerth aber iſt, daß eine größere Zahl dieſer Namen uns auf die rein weltliche Natur der durch ſie bezeichneten Dramen zu ſchließen geſtattet, die aber wohl weniger vom Gurboduc, als, wie dieſer ja ſelbſt erſt, von den jetzt bekannter werdenden Seneca-Dramen beeinflußt worden ſein dürften.

Schon 1559 war Jaspar Heywood, der Sohn des uns bekannten John Heywood, mit einer Ueberſetzung der Troas, 1560 mit der des Thyeſtes, 1561 mit der des Hercules furens hervorgetreten. 1563 folgte Alexander Nevyle mit Oedipus, 1566 John Studley mit Medea und mit Agamemnon. In dieſem Jahre wurde die Aufmerkſamkeit aber auch auf Euripides hingelenkt, deſſen Phönizierinnen unter dem Namen Jocaſta in einer Ueberſetzung von Gascoigne und Kinvelmarſh aufgeführt wurden. Seneca, Plautus, Terenz blieben aber in dieſem Jahrhundert die claſſiſchen Vorbilder und die höchſten Sterne am Himmel des damaligen Geſichtskreiſes der dramatiſchen Kunſt. Be-

*) Man findet die Auszüge davon bei Collier, a. a. O.

merkenswerth ist, daß fast alle diese sogenannten Uebersetzungen den Charakter mehr oder minder freier Bearbeitungen haben.

Nach Puttenham's Urtheil (Art of poetry, 1556) soll neben Lord Buckhurst sich besonders Maister Edward Ferrys in der Tragödie und der Earl of Oxford und Maister Edwards in der Komödie hervorgethan haben. Von den beiden ersten ist uns aber nicht einmal der Name eines ihrer Stücke erhalten geblieben. Von Edwards zwar die zweier Stücke, von denen das einzig vorhandene, Damon and Pythias, aber kein Lustspiel ist, sondern eine Tragödie mit glücklichem Ausgang, die von ihm als tragicomedy bezeichnet worden ist.

Neben dem Gorboduc wurde im Jahre 1561 auch noch eine Tragödie „Julius Sesar" bei Hof gespielt. 1563 begegnet man hier einem Stücke von Edwards, 1564 einer Vorstellung von Udall's Ezechias, einem biblischen Stücke, welches in King's College zu Cambridge vor der Königin aufgeführt wurde. 1566 wird einer Vorstellung von Palamon and Arcyte von Edwards in Christchurchhall zu Oxford gedacht.

Richard Edwards, 1523 in Sommersetshire geboren, 1566 gestorben, war längere Zeit Lehrer am Corpus Christi College zu Oxford. Unter Eduard VI. gehörte er zu den Gentlemen von Lincoln's Inn, unter Elisabeth aber erhielt er das Amt eines Vorstehers ihrer Kapellknaben. Thomas Twin nennt ihn die Blüthe des Königreichs, den Phönix der Zeit. Auch Webbe in seinem Discourse of English poetry (1586) Puttenham und Meres (in Palladis Tamia) sind voll seines Lobes. Damon and Pithias*), das einzige Stück, das man von ihm heute kennt, behandelt den Stoff der Schiller'schen Bürgschaft und ist in gereimten Versen von ungleicher Länge geschrieben, giebt aber keine besonders hohe Vorstellung von der dramatisch-poetischen Fähigkeit dieses Dichters. Auch ist es kaum wahrscheinlich, daß er im Lustspiele wesentlich Besseres geleistet habe, da die dem Stücke eingemischten komischen Figuren und Scenen einen sehr niedrigen Begriff davon geben. Ward nennt es eines der plumpsten älteren Stücke des englischen Theaters. Palamon und Arcite soll freilich entschieden besser gewesen sein.

*) 1571 gedruckt. — In Dodsley's Old plays I. und in Ancient British Drama I. enthalten.

Auch der „lamentable tragedy, mixed full of pleasant mirth, containing the life of Cambises etc.“ von Thomas Preſton mag hier noch gedacht werden, ſchon weil Shakeſpeare durch Falſtaff in ſeinem Heinrich IV. darauf angeſpielt hat.

Inzwiſchen begann auch der Einfluß der italieniſchen Dichtung ſich im Drama geltend zu machen. Schon 1562 bezieht ſich Arthur Brooke in ſeiner metriſchen Bearbeitung der Bandello'ſchen Novelle von Romeo und Julia auf ein Theaterſtück, das auf der engliſchen Bühne damals geſpielt worden ſei und denſelben Gegenſtand dargeſtellt habe. Möglicherweiſe war es eine Bearbeitung von Luigi Groto's Hadriana. Daß man damals italieniſche Dramen in England ſchon kannte, dürfte aus einem Luſtſpiel von Thomas Rychards, Misogonus*), hervorgehen, deſſen Entſtehungszeit Collier aus inneren Gründen in das Jahr 1560/61 verlegt und welches nicht nur in Italien ſpielt, ſondern auch in der Art der älteren italieniſchen Stücke durchweg in Stanzen, doch vierzeiligen, geſchrieben iſt. Die Bearbeitung von Arioſto's I suppositi unter dem Titel Supposes**) von George Gascoigne (geboren um 1537, geſt. 1577), dem wir ſchon als Ueberſetzer begegneten, ſetzt es aber ganz außer Zweifel. Ward bezeichnet die Supposes als das erſte Beiſpiel eines in Proſa geſchriebenen engliſchen Luſtſpiels. Indeſſen war ja ſchon Palsgrave's urſprünglich lateiniſch geſchriebene Comedy „Acolaſtus“ in engliſche Proſa übertragen worden.

Zu den unter italieniſchem Einfluß gedichteten und uns bekannt gewordenen Dramen, die in dieſe Periode fallen, gehören noch ferner die Tragödien Tancred and Gismunda und Promos and Caſſandra.

Tancred and Gismunda***), im Inner Temple vor Königin Eliſabeth 1568 geſpielt, wurde nach der 30., dem Boccaccio nacherzählten Novelle in Paynters Palace of Pleaſure von fünf Gentlemen jener Anſtalt, von denen nur der Name R. Wilmots aus der Widmung bekannt geworden iſt, urſprünglich in gereimten Verſen verfaßt. Erſt 1592 hat letzterer ſie allein in Blankverſen umgearbeitet. Sie iſt ihrer Form nach ganz nach den Vorbildern Seneca's behandelt und

*) Bei Collier, welcher das Manuſcript entdeckt, ausführlich behandelt.

**) Abgedruckt in Hawkin's Origin of the English Drama III.

***) In Dodsley's Old plays II.

mit langen Reden und Chören verſehen. Dem Promos and Cassandra*) von George Whetſtone liegt dasſelbe Thema wie Shakeſpeare's Measure for measure und zwar die Novelle des Giraldi Cinthio zu Grunde, die Whetſtone auch ſelbſt in ſein Heptameron of Civil Discourſes aufnahm, der aber erſt 1582, d. i. vier Jahre ſpäter, als das Drama im Drucke erſchien.**)

In einem bedeutſamen Gegenſatz zu dieſen, unter fremdem Einfluß ſtehenden und mehr oder weniger von ihm beherrſchten Stücken ſtand das in demſelben Jahre mit den Supposes erſchienene und ganz unmittelbar aus dem engliſchen Volksleben entwickelte Luſtſpiel Gammer Gurton's Needle***) Dies iſt um ſo bemerkenswerther, als der Verfaſſer, John Still, geb. 1543 zu Grantham in Lincolnſhire, ein Gelehrter war und es für ſeine Schüler geſchrieben hatte, die es zu Chriſt College in Cambridge, wo er damals als Lehrer wirkte, vor der Königin Eliſabeth aufführten. Obſchon in Verſen geſchrieben, iſt es doch in einem ſehr niedren und was ſchlimmer iſt in einem ſehr breiten Tone gehalten. Der ſchulmeiſterliche Pedantismus ſchlug wohl dem Dichter dabei ins Genick. Er knüpfte an den Vorfall an, daß ein altes Weib, Gammer Gurton, beim Flicken der zeriſſenen Hoſen ihres Knechtes, Hodge, die Nadel, die ſie im Geſäß derſelben ſtecken gelaſſen hat, verloren zu haben glaubt. Dieſer muthmaßliche Verluſt ſetzt nach und nach das ganze Haus, ja ſelbſt die Nachbarſchaft in Bewegung, nicht am wenigſten Hodge, welcher die Hoſe ſchon wieder am Leibe hat und mit ihr die Nadel, nach der er gleichwohl auf's Eifrigſte ſucht. Es kommt zu wechſelſeitigen Anklagen, Beſchuldigungen und Teufelsbeſchwörungen, bis ein Reinigungseid, der auf Hodge's Sitzleder abgelegt wird, das Geheimniß ans Licht bringt, weil dieſer

*) In the six old plays, on which Shakespeare has fonnded his Measnre for measure etc.

**) Es haben ſich noch verſchiedene Namen von Stücken erhalten, welche hierdurch auf italiſchen Urſprung zurückweiſen, aber verloren gegangen ſind, ſo Cloridon and Radiamanta (1511), Theagines and Chariclea (1572), Pedor and Lucia und Herpetulus, the blne knight, and Perobia (1573), Phaedrastus (1574), Phigon and Lncia (1574), The paynter's daughter (1576), Three sisters of Mantua (1579), The history of the dnke of Millayn and the Marqnes of Mantua (1579), The history of Ariodante and Ginevra (1582) etc.

***) Es wurde erſt im Jahre 1575 gedruckt und findet ſich in Dodsley's Old plays II.

unter dem Stiche der ihm dabei tief in das Fleisch dringenden Nadel laut aufschreien muß.

Es gehört fast selbst wieder in ein Lustspiel, daß Still, der mit 23 Jahren ein derartiges Stück für seine Schüler geschrieben hatte, als Vicedirector der Universität Cambridge, sich 1582 an demselben Ort, wo er es einst aufführen ließ, der Darstellung eines englischen Stücks vor der Königin widersetzte und auf der Darstellung eines lateinischen Stückes bestand. Er starb 1608.

Das volksthümliche, nationale Drama entwickelte sich also ungestört neben dem gelehrten und vom Ausland beeinflußten Drama weiter fort. Ja letzteres beförderte selbst dessen fernere Ausbildung noch. Zunächst freilich war die nationale Eigenthümlichkeit einer der hauptsächlichsten Gründe, daß das Drama zur Zeit noch so überaus unbeholfen blieb. Die Dichter vermochten sich um so weniger frei und harmonisch in den klassischen Formen zu bewegen, als sie dieselben meist auf die complicirten Stoffe der italienischen, französischen oder auch heimischen Novellen und Sagen und der chronikalischen Geschichtsbücher anwendeten und nach einer eigenthümlichen Ausdrucksweise dabei rangen.*)

Dies zeigt sich besonders auffällig in einem Stücke, welches erst 1587 vor der Königin Elisabeth in Greenwich zur Aufführung kam: The misfortunes of Arthur.**) Es wurde ebenfalls wieder von gelehrten Dichtern verfaßt, und zwar von nicht weniger als von acht Mitgliedern der Gray's inn society, unter denen sich kein Geringerer als der berühmte Francis Bacon befand. Als Hauptdichter aber wird Thomas Hughes bezeichnet. Der Stoff ist dem alten Gedichte Morte d'Arthur entnommen; die Behandlung und Form schließt sich aber fast noch enger an die classischen Regeln, als der alte Gorboduc, an. Auch hier finden wir wieder den Gegensatz von Chören und Dumb-shows. Ehebruch und Incest bilden die Verbrechen,

*) Doch fehlte es auch nicht an Stücken, die antike Stoffe behandelten. So wurde 1568 Oreſtes, 1571 Iphigenia, Ajax and Ulyſſes und Narciſſus zur Aufführung gebracht, 1573 Alcmoeon. Quintus Fabius, Mamillia, Timocles, Perſeus and Andromeda; 1576 Mutius Scaevola, Titus und Geſyppus, 1579 The Four Sons of Fabius, Alucius und Scipio Africanus, 1580 Pompey und endlich 1584 Agemennon and Ulyſſes, die aber ſämmtlich verloren gegangen ſind.

**) Abgedruckt in Collier's Five old plays.

welche den tragiſchen Untergang Arthurs und ſeines Sohnes Mordred herbeiführen. Bemerkenswerth iſt, daß das Stück von dem Geiſte Gorlois eröffnet wird, welcher Sühne für den an Arthur's Vater begangenen Mord fordert. Ward erinnert hierbei an die Eröffnungsſcene von Seneca's Thyeſtes, der auch wohl die Quelle des ähnlichen Eingangs der Spaniſchen Tragödie war. Das Seneca-Drama ſtand dem Dichter überhaupt bei der Behandlung ſeines Werkes vor Augen. Andrerſeits dürften aber einige Einzelheiten des letzteren auch wieder auf Shakeſpeare's Hamlet eingewirkt haben. Es iſt bis auf die Chöre der beiden erſten Acte in Blankverſen geſchrieben, dieſe dagegen in gereimten achtzeiligen Stanzen. Die Sprache erhebt ſich zuweilen zu bedeutender Höhe. Auch ein Gefühl für dramatiſchen Ausdruck macht ſich bemerkbar, dem der Rhythmus des Verſes untergeordnet erſcheint. Der Gedanke bindet ſich nicht an die Verszeile. Er greift oft frei von einem Vers in den anderen über.

Die Misfortunes of Arthur vermitteln unter den erhalten gebliebenen Stücken gewißermaßen den Uebergang von dem Bale'ſchen König Johann zu den vaterländiſchen Hiſtorien. Von ihnen mögen an dieſer Stelle zunächſt die folgenden fünf in Betracht gezogen werden: The famous victories of Henry V.; The troublesome Reigne of King John; The true chronicle history of King Leir; The true history of Richard III. und Sir Thomas More. Obſchon ſie vielleicht gleichzeitig mit Stücken derjenigen Dichter, welche ich im nächſten Abſchnitte als Vorläufer Shakeſpeare's vorführen werde, oder ſelbſt ſpäter als dieſe entſtanden ſind, gehören ſie der Form ihrer Behandlung und der dramatiſchen Entwicklungsſtufe nach, auf welcher ſie ſtehen, wohl einer früheren Epoche an; wie ja auch bisher neben den neueren Formen des Dramas noch immer die alten Interludes, Moralplays, Allegorien nebenher liefen, worauf ich noch ſpäter zurückkommen muß.

The famous victories of Henry V. erſchienen zuerſt 1594 im Druck, müſſen aber, nach Collier, ſchon 1588 gegeben worden ſein, weil Tarleton, welcher in dieſem Jahre ſtarb, noch darin ſpielte. Collier weiſt ſogar (a. a. O. III. 70.) auf die Möglichkeit hin, daß es bereits 1583 geſchah. Der Dichter behandelt darin das wilde Treiben Heinrichs vor ſeiner Thronbeſteigung, die Veränderung, die dieſe in ſeinem Charakter hervorrief, ſowie ſeine ruhmvollen Siege in Frankreich. Das Stück umfaßt daher ſo ziemlich den ganzen Zeitraum von

Shakespeare's Heinrich IV. und Heinrich V. Es ist ohne jede Eintheilung in Scenen und Acte in einer gemeinen Prosa geschrieben, die hier und da, beabsichtigt oder nicht, in das jambische Versmaß übergeht, daher der Herausgeber es wohl auch so gedruckt hat, als ob es durchgehend in Verse getheilt wäre. Wahrscheinlich hat sich der Setzer nur an die Zeilreihen des Manuscriptes gehalten, was auch bei einigen älteren Ausgaben Shakespeare'scher Stücke stellenweise zu beobachten ist. So roh dieser älteste Henry V. hiernach erscheint, so glaubt man doch, daß Shakespeare nicht nur im Allgemeinen zu seiner Dichtung von ihm angeregt worden sei, sondern auch einzelne Stellen desselben nachgeahmt habe. Er würde, nachdem, was wir davon kennen, sich als die erste englische, in Prosa geschriebene Tragödie darstellen wenn Stephan Gosson nicht berichtete, daß schon vor 1579 Prosadramen dargestellt worden seien. Das Beispiel Lilly's, welcher seine Prosadramen spätestens 1582 zu schreiben begann, brachte die Prosa beim Drama wohl erst in größere Aufnahme.

The troublesome reigne of King John, in two parties, erschien 1591 im Druck. Dieses Drama ist theilweise in Prosa und in Versen geschrieben, die besonders im ersten Theile häufig gereimt sind. Man nimmt verschiedene Autoren an und erklärt die Aehnlichkeit mit dem Shakespeare'schen Stück theils aus dem treuen Anschluß an die gemeinsame Quelle (die Holinshed'sche Chronik), theils folgt man der Annahme Tiecks, daß das ältere Stück dem Shakespeare'schen zu Grunde liege. Dieser hielt es sogar für eine frühere Arbeit des Dichters, was aber keine Zustimmung fand. Benützt hat aber dieser es sicher, wie sehr die Behandlung und der Geist beider Stücke von einander auch abweichen. Das Shakespeare'sche Stück hat z. B. die Prosa ganz von der Darstellung ausgeschlossen. K. Elze sagt mit Recht,*) daß sich der ältere King John zu dem Shakespeare'schen Werke wie ein roher Holzschnitt zu einem vollendeten Oelgemälde verhalte und unsern Haupt- und Staatsactionen sehr nahe komme.

The true chronicle history of King Leir and his three daughters, Gonorill, Ragan and Cordella**) beruht, gleich dem Shakespeare'-

*) Einleitung zu König Johann in der Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1. S. 123.

**) Ebenso wie die vorigen Stücke in Steevens Six old plays. Ersteres auch bei Tieck, Altenglisches Theater übersetzt.

ſchen „Lear", auf der Chronik des Holinſhed. Die alte Faſſung ſchließt ſich aber noch enger an dieſe an und giebt wie ſie dem Conflicte einen glücklichen Ausgang. Die Epiſode mit Gloſter, die Figuren Kent's und des Narren, ſowie Lear's Wahnſinn fehlen dem älteren Stücke. Es läßt ſich nicht mit Sicherheit ſagen, daß Shakeſpeare ihm irgend etwas verdankt, obwohl Tieck darin ebenfalls eine Jugendarbeit dieſes Dichters erkennen wollte. Es wurde 1593 im Henslowe'ſchen Theater gegeben, was nicht ausſchließt, daß es beträchtlich früher entſtanden iſt. Der Eintrag in die Buchhändlerliſten ſtammt aus dem Jahre 1594. Ein Druck iſt erſt von 1605 bekannt.

Dieſen chronikaliſchen Stücken würde noch The life and death of Henry I., ſowie The first part of the contention of the two famous houses of York and Lancaster und The true tragedie of Richard duke of York and the death of good King Henry VI. zugefügt werden müſſen, wenn das erſte erhalten geblieben und es hinſichtlich der letzten entſchieden wäre, daß darin wirklich zwei von dem Shakeſpeare'ſchen Heinrich VI. zweiter und dritter Theil verſchiedene Stücke zu erblicken ſeien, da ſie noch immer von Einigen für frühere und entſtellte Verſionen von dieſen gehalten werden, daher ich auf ſie noch zurückkomme. Ein noch überdies erhalten gebliebenes Stück, The true tragedy of Richard III. (1594), iſt aber jedenfalls von dem Shakeſpeare'ſchen Drama verſchieden, da der Gang der Entwicklung ein weſentlicher anderer iſt.

The tragedy of Sir Thomas More,*) obwohl gleichfalls auf geſchichtlicher Grundlage (Holinſhed's Chronik) beruhend, nimmt den vorgenannten Stücken gegegenüber doch eine etwas geſonderte Stellung ein, weil darin das Hauptgewicht auf die Charakterentwicklung des Helden gelegt iſt. Bemerkenswerth iſt es noch deshalb, weil es ein Spiel im Spiele enthält, und zwar eine Moralität. Auch iſt es eines der früheſten Beiſpiele des engliſchen Theaters von der Benützung zeitgeſchichtlicher Ereigniſſe für die Bühne. Wenn es, wie man vermuthet, um 1590 geſchrieben ſein ſollte, ſo würde Marlowe in ſeinem Massacre of Paris allerdings faſt gleichzeitig einzeitlich noch viel näher liegendes, aber doch nicht, wie hier, dem politiſchen Leben des eigenen Landes angehörendes

*) Abgedruckt in Shakesp. soc. publ. v. J. 1844.

Ereigniß behandelt haben. In letzterem iſt franzöſiſcher Einfluß ganz unverkennbar, da ſchon ein Jahr früher (1589) in Frankreich La double tragédie du Duc et du Cardinal de Guise aufgeführt worden und im Druck erſchienen war, in welchem derſelbe Gegenſtand dargeſtellt wird. Ueberhaupt waren derartige Stücke damals in Frankreich ſehr in Aufnahme gekommen. Auch läßt ſich der Einfluß, den die franzöſiſche Bühne jetzt auf die engliſche auszuüben begann, noch aus den um 1594 im Druck erſchienenen Ueberſetzungen zweier Garnier'ſcher Stücke von Thomas Kyd und der Gräfin Pembroke erkennen.

Viel ſpärlicher als von der Tragödie ſind aus dieſer Periode die Nachrichten von der Comödie. Seit Still's Gammer Gurton's needle bis zu den Luſtſpielen Lilly's ſind nach Collier von allem, was auf dieſem Gebiete etwa entſtanden iſt, nichts als ſechs Namen übrig geblieben, nämlich: As plain, as can be (1568), Six fools (1568), Jack and Jill (1565), Panecea (1575), The story of the Collier (1577) und The history of error (1577); doch iſt es nicht einmal ausgemacht, daß man es dabei durchgehend mit Titeln von Luſtſpielen zu thun hat. Dagegen finden ſich in den Theatrical Remembrancer (London 1788) noch einige andere Stücke als Luſtſpiele verzeichnet, die ſogar theilweiſe im Druck erſchienen, als: The longer thou livest, the more foule thou art (4to no date) und 'Tis good sleeping in a whole skine, beide von dem zu Eliſabeths Zeit lebenden W. Wager; ſowie The tyde tarieth no man (4to 1576) von G. Wapul.

III.

Die dramatiſchen Vorläufer Shakeſpeares.

Die Begründer des nationalen engliſchen Dramas. — Lilly und der Euphuismus. Seine Romane und ſeine Hofcomödien. — Thomas Kyd und die Spanish tragedy. — Nationaler und poetiſcher Geiſt der Zeit. — Die Playwrights und ihre Stellung in der Literatur und Geſellſchaft. — George Peele. — Robert Greene. — Chriſtopher Marlowe. — Thomas Lodge. — Thomas Naſh. — Henry Chettle und Anthony Munday. — Anonyme, Shakeſpeare zugeſchriebene Stücke. Das bürgerliche Trauerſpiel. — Das gelehrte Drama. — Die Moral-Plays und höfiſchen Allegorien. Die Masken.

Die hier bisher in Betracht gezogenen Dichter des neuen weltlichen engliſchen Dramas hatten faſt immer nur das Aeußere der dramatiſchen

Form in Betracht gezogen, ohne dabei in das innere Wesen derselben tiefer zu dringen. Selbst noch so war es zum Theil in höchst dürftiger, oder wo reicher und lebensvoller, so doch in meist plumper, ja roher Weise geschehen. Der epische Stoff hatte bei Uebertragung in diese sogenannte dramatische Form von Innen heraus keine wesentliche Umgestaltung erfahren. Es war, wenigstens bei der Tragödie, mehrentheils bei dem bloßen Bericht der Begebenheiten, welche ihn bildeten, geblieben, nur daß dieser jetzt auf verschiedene daran mehr oder weniger betheiligte Personen vertheilt war und in einem emphatischeren, rhetorischeren und von allgemeinen Betrachtungen unterbrochenen Tone zum Vortrag gelangte, Betrachtungen, welche noch dazu weniger von den Personen, welche sie darlegten, ausgingen und deren Charakteren und Situationen entsprachen, als vom Dichter angestellt wurden, der sie ihnen seinen besonderen Zwecken gemäß nur in den Mund gelegt hatte.

Jetzt aber trat eine Reihe von Dichtern hervor, welche theils mittelbar, theils ganz unmittelbar eine große Veränderung in der dramatischen Behandlung der Stoffe herbeiführten, den dramatischen Kern, die dramatischen Motive darin aufsuchten, um sie in ihrer Darstellung zur Entwicklung zu bringen, und so, wenn auch noch in sehr unvollkommener Weise, in das Wesen der Sache selbst drangen. Es ist wohl kein Zweifel, daß sie hierzu durch das eingehendere Studium der classischen, italienischen und französischen Dramatiker angeregt worden waren. Glücklicherweise verloren sie dabei nichts von ihrer Selbständigkeit und übten hierdurch einen großen Einfluß auf die neben ihnen heranwachsenden jüngeren Dramatiker, unter ihnen auf keinen Geringeren als Shakespeare, aus, daher sie wohl auch der Ehre zu würdigen sind, als die Vorläufer dieses großen Dichters bezeichnet und in gesonderter Darstellung von allen übrigen ihm vorausgehenden Dramatikern vorgeführt zu werden.

Der erste, dem wir hier zu begegnen haben, ist John Lilly (auch Lyly, Lily, Lylly, Lylie geschrieben).*) Obschon seine dramatische

*) Siehe Collier, a. a. O. III. 172. — The dramatic works of John Lilly by F. W. Fairholt. 2 v. — Fr. Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen. Berl. 1860. III. S. 1. — Hense im Jahrb. der Shak. Ges. VII. und VIII. John Lilly and Shakespeare. — Ward, a. a. O. I. 151. — Klein, a. a. O. II. S. 479. — Taine. (a. a. O.) II. — Gätschenberger, Gesch. der engl. Liter. Wien 1862. II. 17.

Bedeutung keine zu große ist, hat man ihn doch selbst als Dramatiker über sein Grab hinaus hochgeschätzt; was sogar noch von denen geschehen ist, die sich zugleich über ihn lustig machten. Noch 1632 heißt es auf dem Titel der Six court-comedies, welche Edward Blount von ihm auf's Neue herausgab: Written by the only rare poet of that time, the wittie, comical, factiously-quick and unparalleled John Lilly, master of arts. Obwohl Lilly mit seinen dramatischen Dichtungen, schon weil sie Hofcomödien sind, noch mehr aber durch die besondere Form, die er ihnen gegeben, eine gesonderte Stellung in der Entwicklung des englischen Dramas einnimmt und eine ganz exclusive Erscheinung in ihr ist, hat er auf sie doch einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt; nicht nur durch die Eigenthümlichkeit seiner Geschmacksrichtung und seiner sprachlichen in den Begriff des Euphuismus gebrachten Ausdrucksweise, welche für länger ganz allgemein in die Mode kam und wie den Ton der vornehmen Welt, so auch den der Literatur und des Dramas vielfach bestimmte, sondern auch durch die Behandlung, welche durch ihn der Dialog und die einzelne Scene erfuhr.

John Lilly, um 1554 zu Kent geboren, erhielt seine Ausbildung am Magdaleine College zu Oxford, welches er 1559 bezog. Von hier wendete er sich zunächst nach Cambridge, später nach London, wo es ihm, eine Stellung bei Hofe zu gewinnen, gelang (1566). Als witziger, poetisch beanlagter Kopf scheint er sich bald hier bemerkbar gemacht zu haben und von dem damaligen Master of revels bei der Ausrichtung der höfischen Feste benutzt worden zu sein, da er in einem an die Königin Elisabeth im Jahre 1576 gerichteten Bittschreiben daran erinnert, daß er bereits 10 Jahre im Dienste der Königin mit der Aussicht lebe, zum Master of revels ernannt zu werden, was man ihm zwar nicht bestimmt versprochen, wohl aber zu hoffen gegeben habe. Dieses Gesuch blieb eben so unberücksichtigt, als ein zweites v. J. 1597. Die Stelle war inzwischen wieder besetzt worden. Der Ruhm, welchen der Dichter kurze Zeit nach seinem ersten Bittschreiben erwarb, scheint zwar seine Stellung bei Hofe vorübergehend verbessert zu haben, ohne ihn doch an das Ziel seiner Wünsche zu bringen; zur Zeit dieses zweiten Gesuchs war derselbe aber wohl auch schon wieder verblaßt.*)

*) 1577 war Sir Thomas Benger noch Master of the revels. Thomas Bla-

Er ſtarb 1606, perſönlich ziemlich vergeſſen, da die früheren Hiſtoriker nicht einmal über das Jahr ſeines Todes Auskunft zu geben wiſſen, obſchon ſein Name noch im Munde aller Gebildeten lebte.

Lilly begründete ſeinen Ruf durch ſeinen 1579 erſchienenen „Euphues, die Anatomie des Witzes, ſehr ergötzlich für alle Herren zu leſen und nothwendig ſich zu eigen zu machen, worin die Freuden, welche dem Witz in der Jugend durch die Gefälligkeiten der Liebe folgen, und das Glück, welches er im Alter durch die Vollendung der Weisheit erntet, dargeſtellt ſind.“ Der Erfolg dieſes Buchs rief 1581 eine Fortſetzung desſelben: Euphues and his Englands, hervor. Als Romane ſind beide Werke nur unbedeutend. Das Begebenheitliche darin bildet eigentlich nur den Vorwand der Darſtellung, durch welchen der Dichter Gelegenheit findet, ſich über verſchiedene Verhältniſſe des Lebens, beſonders über die der beiden Geſchlechter in geiſtreicher, witziger und origineller Weiſe auszuſprechen und hierdurch Einfluß auf die Entwicklung des geſellſchaftlichen Geiſtes und ſeiner Umgangsformen zu gewinnen. Letzteres gelang Lilly in dem ſchon oben gedachten, ungewöhnlichen Maße. Daß er den Ton, welchen er in die Mode brachte, auch völlig erfunden habe, iſt, wie ſchon ſeit länger erkannt worden, allerdings irrig. Wenn Bodenſtedt aber im Allgemeinen zwar richtig bemerkt, daß der Converſationston der höheren Geſellſchaft ſich derſelben nicht von Einzelnen außer ihr aufzwingen laſſe, ſondern überall von dieſer ſelbſt ausgehe, ſo iſt doch dabei zu erinnern, daß auch die höheren Stände immer wieder von Einzelnen beherrſcht werden und der Geſchmack und die Mode daher auch von dieſen, ſei es direct oder indirect, mit beſtimmt werden. Jedenfalls aber hatte der von Lilly in die Mode gebrachte Ton und Geſchmack auch noch andere Quellen als die ſeines Geiſtes. Er war ein Product der aus der Renaiſſance hervorwachſenden höfiſchen Bildung, die ſich in Italien früher als in allen übrigen Ländern entwickelt hatte, die aber hier, in dem Lande, in das ſie ſpäter, als in die meiſten der anderen Länder gedrungen war, früher, als ſonſt irgendwo, jenen geſpreizten und überladenen, zu-

grave, der ihn ſchon ſeit 1573 vertreten hatte, wurde erſt 1578 zu dieſem Poſten ernannt. Das Bittſchreiben mag dieſe Verzögerung herbeigeführt haben. 1581 findet man Ed. Tilney auf dieſem Poſten, der, wie es ſcheint, demſelben bis 1597 vorſtand.

nächst aber zugleich noch plumpen Ton angenommen zu haben scheint, dem Lilly ebendeshalb, wie ich glaube, nur eine verfeinerte, gefälligere Form, einen durchgeistigteren Ausdruck zu geben suchte. Der Euphuismus war wenigstens früher, als der Gongorismus und der Marinismus der Spanier und Italiener, und als die précieux und précieuses der Franzosen. Ein der Renaissancebildung entsprungener gewählter und gezierter höfischer Ton ging ihnen jedoch allen bei all diesen Völkern voraus.

Italienische Bildung kam erst in den Tagen Elisabeth's am englischen Hofe in Aufnahme. Erst unter ihr gewann dieselbe Einfluß auf den Ton und die Unterhaltung der vornehmen englischen Welt. Es ist anzunehmen, daß das Ergebniß vorerst nicht ein allzuglänzendes sein konnte, und daher auch mehr als wahrscheinlich, daß der Euphuismus Lilly's, wenn auch ohne Zweifel ein Auswuchs der Renaissancebildung, so doch zugleich ein Versuch war, den durch sie zu seiner Zeit am englischen Hofe in Aufnahme gebrachten Ton zu verfeinern: dies geschah denn freilich in einer mehr gesucht-künstlichen als künstlerischen Weise. Neben den vielen Gedanken- und Begriffsspielereien, den Wortspielen und Antithesen, den künstlichen Verschränkungen des Ausdrucks, dem Prunken mit leerem und falschem Wissen, dem Irrlichteriren in den Gebieten einer obscuren phantastischen Naturlehre und der gesuchten, oft ins Geschmacklose fallenden Bildlichkeit muß an den Darstellungen dieses Schriftstellers für seine Zeit nichts so sehr in Erstaunen setzen, als die im Einzelnen daneben hervortretende und scharf damit contrastirende Leichtigkeit, Klarheit, Einfachheit, Kürze, ja Eleganz seiner Sprache und ihres Ausdrucks. Lilly ist in der That nicht nur der Schöpfer einer pretiösen, geschraubten, sondern auch der einer leichtflüssigeren und eleganteren Behandlung der Sprache. Indem er den höfischen Conversationston auf diese doppelte Weise zu erhöhen suchte und ihn in dieser Gestalt in die Literatur einführte, verband er aber diese zugleich mit dem Leben, wenn auch zunächst nur mit den exclusiven höfischen Kreisen desselben. Da aber seine Dichtung durch jene doppelten Eigenschaften eine größere Ausbreitung fand und selbst von den besseren Volksklassen aufgenommen wurde, so gewann er hierdurch auch einen bedeutenden Einfluß auf die Sprache des Volks, was zu einer Hebung der volksthümlichen Dichtung nothwendig beitragen mußte. Wie groß der Einfluß Lilly's in dieser Be-

ziehung war, beweisen nicht nur die neben und nach ihm auftretenden volksthümlichen dramatischen Dichter, die er fast alle bald mehr bald minder beeinflußte, sondern auch jener bekannte Ausspruch, den Shakespeare seinem Hamlet in den Mund gelegt hat: „Das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer den Hofmann auf die Ferſen tritt."

Lilly hat eine ganze Reihe von Dramen geschrieben, von denen das früheste wahrscheinlich The woman of the moon ist, da aus einer Stelle desselben hervorgeht, daß es schon um 1580 verfaßt gewesen sein muß. Es ist in der Sprache ungleich einfacher als Euphues, daher es selbst noch vor diesem entstanden sein dürfte, und stellt sich als eine sich auf mythologischem Gebiete bewegende Hofkomödie dar. Wie The maid's metamorphosis ist es in Versen geschrieben. Die darin versteckt liegende Allegorie lief ohne Zweifel auf eine Huldigung der jungfräulichen Königin hinaus. 1597 erschien es im Druck. Viel früher, 1584, waren dagegen, die wie alle übrigen Dramen des Dichters in Prosa verfaßten, Alexander, Campaspe and Diogenes und Sappho and Phao auf diesem Wege veröffentlicht worden, nachdem man sie vorher bei Hofe und in Blackfriars gespielt. Endymion, the man in the moon, in dem Halpin eine allegorische Beziehung auf das Verhältniß Leiceſter's zur Königin und zur Gräfin Sheffield gefunden hat, erschien 1591 im Druck. Galathea, vielleicht die beste seiner dramatischen Dichtungen, und Mydas wurden beide 1592 veröffentlicht, Mother Bombie 1594 und Love's metamorphosis sogar erst 1601. Außerdem sind Lilly auch noch die beiden schon früher erwähnten und anonym erschienenen Stücke A warning for fair women (1599) und das von Spenser beeinflußte The maid's metamorphosis (1600) zugeschrieben worden; das erste aber sicher mit Unrecht.

Es fehlt mir an Raum, auf diese Arbeiten näher hier einzugehen, daher ich mich auf nur einige allgemeine Bemerkungen darüber beschränke.

Wie in des Dichters beiden Romanen ist ihm auch in seinen Dramen das Begebenheitliche, die Handlung, fast stets nur das Mittel, um Ansichten über die verschiedensten Dinge in mehr oder weniger geistreicher Weise darlegen, um seinen Witz, seine Urtheilskraft in einer durch die Personen, denen er sie verleiht, und durch die Situationen, aus denen sie sprechen, gehobenen Weise entfalten zu können; womit es zusammenhängt, daß seine Stücke meist so episodenreich sind und, wie besonders Alexander, Campaspe und Diogenes, in eine

Menge kleiner Bilder zerfallen, die durch die Handlung nur lose zusammengehalten werden. Die allegorische Bedeutung, die er seinen Stoffen unterlegt, scheint dasjenige zu sein, was ihn vor Allem daran interessirte. Sie sind meist der Mythe oder Sage, doch auch der Geschichte entnommen; gleichwohl aber fast durchgehend im Conversationstone der höfischen Gesellschaft der Zeit behandelt. Man kann daher seine Stücke in gewissem Sinne schon Conversationsstücke nennen. Auch würde sich aus ihnen bereits damals ein Conversationsstück haben entwickeln lassen, wenn man im Allgemeinen nicht doch nach einer reicheren, stark und mannichfaltig bewegten Handlung verlangt hätte. Wie hoch aber Lilly sich über die anderen höfischen Dichter der Zeit erhob, wie glücklich er den Ton, welcher dieser entsprach, muß getroffen haben, geht daraus hervor, daß er selbst noch das Publicum der Volkstheater in einem bestimmten Grade zu befriedigen vermochte. Ich erkläre dies bei dem Mangel an dramatischem Leben und stofflichem Interesse hauptsächlich daraus, daß seine Stücke an Leichtigkeit und gewandter Führung des Dialogs Alles übertrafen, was bis dahin auf der englischen Bühne erschienen war. Trotz der Dunkelheit ihrer Beziehungen ihrer Vergleiche und Bilder, trotz der Gespreiztheit und Verschränkung vieler ihrer Wendungen und Ausdrücke, mußten sie durch die Klarheit, Eleganz und Prägnanz anderer Stellen doch eine große Anziehungskraft ausüben, zumal Lilly mit der höfischen Geziertheit seiner italienischen Concettimanier, welche mit den behandelten Stoffen bisweilen stark contrastirt, ein volksthümliches Element in dem Märchenwesen, mit dem er sie zum Theil durchzogen, zu verbinden gewußt, das um so mehr anheimelte, je lebensvoller, anmuthiger und poetischer er es zu gestalten verstand.

Bemerkenswerth ist ferner bei der Breite seiner Darstellungen im Ganzen die zwar nicht selten gesuchte, epigrammatische Kürze des einzelnen Ausdrucks. Der Dialog erhält hierdurch bei ihm eine Beweglichkeit, welche über den Stillstand der Handlung oft täuscht.

Nach diesem Allen kann es nicht Wunder nehmen, daß, obschon Lilly im Drama fast keine unmittelbaren Nachahmer gehabt zu haben scheint, oder diese doch kein Glück gemacht haben müssen, da uns von ihnen nur wenige Nachrichten erhalten geblieben sind, er doch und zwar auch als Dramatiker einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die weitere Entwicklung des englischen Dramas ausgeübt hat. Die Prosa

wurde zwar durch ihn darin noch nicht herrschend, wohl aber ward ihr ein bald größerer, bald geringerer Raum neben dem Verse zu Theil. Man hat zwar zunächst noch keine reinen Conversationsstücke verfaßt; noch wie er, historische oder romantische Stoffe fast ganz im Conversationston behandelt, wo aber dieser darin Platz finden konnte, nahm man denselben nun doch, wennschon in einem der Verschiedenheit der Dichter und Stoffe entsprechenden Charakter auf. Daß auch die Auswüchse und Wucherungen seines Styls und seiner Darstellungsweise vielfach Nachahmung fanden, ist schon berührt worden. Es wird sich aber zeigen, daß einzelne Dichter, insbesondere Shakespeare, auch Manches, was bei ihm nur als Auswuchs erscheint, in charakteristische Eigenthümlichkeiten, ja Schönheiten zu verwandeln verstanden.

Eine kaum weniger isolirte Stellung als Lilly nimmmt ein anderer, vielleicht etwas späterer Dichter, Thomas Kyd, ein. Doch war auch Lilly noch Zeitgenosse nicht nur Marlowe's und Greene's, sondern zum Theil selbst noch Shakespeare's. Seiner Compositions- und Darstellungsweise nach wurzelt Kyd jedoch in einer früheren Kunstepoche, als diese. Er nimmt darin eine Mittelstellung zwischen Dichtern wie Whetstone und Marlowe ein. Auch wird es seiner Zeit wohl kaum an Dramatikern gefehlt haben, die ihm an die Seite zu stellen sein würden, wenn uns die Werke derselben erhalten geblieben wären. Verschiedene der anonymen Stücke, welche man Shakespeare und anderen späteren Dichtern zugeschrieben hat, dürften nur Ueberarbeitungen älterer, zum Theil gerade hierher gehörender Dramen sei. Selbst noch ein Stück, wie Titus Andronikus, steht nach meinem Dafürhalten Kyd's Spanischer Tragödie fast näher, als irgend einem Stücke von Marlowe. Auch gehörte sie zu den gefeiertsten Dramen der Zeit. Sie erlebte mehr Auflagen als irgend ein andres und war lange eines der größten Zugstücke der Truppe des Admirals Nottingham. Noch 1632 berief sich Prynne in seinem gegen das Theater gerichteten Histriomastix auf die außergewöhnlichen Wirkungen derselben. Ich glaube, daß es diese größentheils seinen Bühneneigenschaften und der schauspielerischen Darstellung verdankte, denn weder an dramatischer, noch an allgemein poetischer Bedeutung steht es auf einer Stufe mit den besseren Dramen Marlowe's oder Greene's, geschweige mit den Meisterwerken Shakespeare's. Gegen das aber, was wir von den

Dichtern der vorausgegangenen Periode im hiſtoriſchen oder romantiſchen Drama kennen, muß Kyd's Spaniſche Tragödie als ein bedeutender dramatiſcher Fortſchritt erſcheinen, beſonders wenn man dabei das national-volksthümliche Element dieſes Dramas und die ſich darin geltend machende Selbſtändigkeit der dichteriſchen Individualität mit in's Auge faßt.

Von den Lebensſchickſalen Thomas Kyd's*) wiſſen wir nichts, als daß er bald nach dem Jahr 1794 geſtorben ſein mag.**) In dieſem Jahre erſchien ſeine Ueberſetzung der Garnier'ſchen Cornélie,***) von welcher 1795 eine zweite Auflage folgte. Man kennt von ihm außerdem mit völliger Sicherheit nur noch die ſchon erwähnte Spanish tragedy,†) von welcher die erſte uns bekannt gewordene Ausgabe 1599 ohne Namensangabe erſchien. Den Autornamen erfuhr man erſt aus einer Erwähnung desſelben in Thomas Heywood's Apology for actors. Eine andere in Philipp Henslowe's Tagebuch enthaltene Notiz läßt darauf ſchließen, daß ſie 1591 gegeben wurde. Eine Stelle in Ben Jonſon's Cynthia revels (1600) weiſt auf 1588 als Entſtehungsjahr hin. Doch dürfte ſie wohl noch früher entſtanden ſein. Außerdem werden Kyd noch zwei andere Stücke: Jeronimo first part††) und Solyman and Perseda†††) zugeſchrieben. Für letzteres ſprach die Aehnlichkeit der Compoſitionsweiſe und Behandlung. In Bezug auf erſteres aber, von dem der früheſte uns bekannte Druck dem Jahr 1605 angehört, entſtand die Frage, ob es früher oder ſpäter als die Spanish tragedy geſchrieben worden ſei, von der es ſich als ein Vorſpiel oder erſter Theil darſtellt. Sie iſt noch ebenſowenig entſchieden als die andere, ob Kyd der Dichter derſelben iſt oder nicht? Der Umſtand, daß Francis Meres 1598 Kyd einen der erſten tragiſchen Dichter der Zeit nennt, läßt annehmen, daß er noch andere Stücke als die Spanish tragedy geſchrieben haben müſſe. So

*) Collier, a. a. O. III. S. 205. — Ward, a. a. O. I. S. 169. — Klein, a. a. O. II. S. 292. — Prölß, Altengliſches Theater, Leipz. I. S. 3.

**) Nathan Drake ſagt: 1595 und in Armuth

***) Abgedruckt bei Dodsley Old plays II.

†) Abgedruckt ebendaſelbſt und in Hawkins Origin of the English Drama, ſowie in Ancient British Drama I. Ueberſetzt von R. Koppel in Prölß, Altengliſches Theater I

††) Bei Dodsley, a. a. O. III.

†††) Bei Hawkins, a. a. O. II.

unbeholfen, geschmacklos, übertrieben und unwahrscheinlich in dieser Vieles auch ist, so lagen in ihr doch unzweifelhaft bedeutende dramatische Motive. Dies läßt sich aus Hamlet erkennen, in welchem Shakespeare einige derselben zu einer Entwicklung gebracht, von der Kyd allerdings keine Ahnung hatte. Auch bei ihm tritt uns der Geist eines Gemordeten entgegen, welcher nach Rache ruft, sowie das Motiv der Verzögerung dieser Rache und das ungeduldige Drängen darnach; auch hier erscheint das Schauspiel als Mittel des Rachezwecks. Aber wie wenig ist dies noch alles dramatisch benutzt! Dennoch behauptete selbst neben Hamlet die Spanish tragedy sich lange noch auf der Bühne; und kein Geringerer als Ben Jonson gab sich 1601 im Auftrage Henslowe's zu einer Ueberarbeitung derselben her.

Bis jetzt hatten wir in den uns bekannt gewordenen Dichtern fast immer nur Männern in bedeutenderen oder doch angesehenen Lebensstellungen zu begegnen, darunter einem Bischof, einem Lord, mehreren Mitgliedern von Universitäten, höheren Schulen und Collegien, sowie Beamteten des königlichen Hofstaats. Jetzt aber stoßen wir auf eine Gruppe von Dichtern, die, obwohl sie academische Bildung genossen, die Bühne geradezu, sei es ganz oder doch überwiegend, zum Lebensberufe erwählt hatten und in dauernde Verbindung mit ihr getreten, ja zum Theil selbst Schauspieler geworden waren. Schon vor ihnen hatte das Drama trotz der gelehrten und fremden Einflüsse, nur bald mehr und bald minder, einen volksthümlichen und nationalen Charakter behauptet. Durch diese Männer aber sollten die Fesseln des classischen Dramas völlig wieder abgeworfen, die rohen Keime des heimischen höher entwickelt und hierdurch das volksthümlich nationale Drama fester begründet werden.

Obschon diese zum Theil mit großem Talente begabten Dichter vor Allem die theatralischen Wirkungen und die Kunst des Darstellers, daher auch die Charakterzeichnung in's Auge faßten, so brauchte darunter die poetische Seite des Dramas, doch um so weniger zu leiden, als die geistige Disposition des Volks und der Zeit, sowie der Zustand der Bühne diese in außergewöhnlicher Weise begünstigten.

Die Blüthe von Handel und Gewerbe, welche sich unter der Regierung Elisabeth's entwickelt hatte, rief einen Wohlstand im Lande hervor, welcher nicht nur den Nationalgeist, sondern auch das Lebensgefühl jedes Einzelnen aufs Behaglichste steigerte. Es war die Zeit,

die man noch lange als die des merry old England gepriesen. Der Glanz des Hofs dieser Königin, mit seinen Umzügen und Festen, mit seinem Pomp und seinen phantastischen Schmuck spiegelte sich nicht nur in den Vergnügungen des Adels, sondern selbst noch in den Lustbarkeiten des Volks, wozu die wichtigsten Familienfeste und die traditionellen Volksfeste reichlich Gelegenheit boten. Tanz, Gesang, Schaugepränge und Mummenschanz folgten einander das ganze Jahr hindurch im buntesten Wechsel vom Neujahrstage zu dem heiligen Dreikönigstage, der Lichtmeß und Fastnacht, der Osterfeier und dem sich ihm anschließenden Maifest, dem Pfingst- und dem Erndtefest bis zu dem fröhlichen Weihnachtsfest. Letzteres, Dreikönigstag, Lichtmeß und Fastnacht waren, auch bei Hofe, besonders theatralischer Kurzweil gewidmet. Dazu war die Zeit von poetischem Stoff wie geschwängert. Zu den heimatlichen Mähren und Sagen, den Erzählungen und Balladen, die von den Kriegsthaten der Väter und Vorväter berichteten und sangen, waren aus Frankreich, Italien, Spanien und dem Oriente Tausende von wunderbaren Geschichten und Märchen gekommen, welche die Volksphantasie aufs Mächtigste erregt und romantisch gestimmt hatten. Wie hätten die aus einem solchen Volke hervorgehenden Dramatiker dies wohl nicht ebenfalls sein sollen? Sie mußten das schon, um ihm gefallen, um es mit sich fortreißen zu können, sie mußten es um so mehr, als die noch decorationslose Bühne der nach neuen Anschauungen, nach neuen Erregungen verlangenden Volksphantasie und Schaulust aus ihren Mitteln neben der Kunst des Schauspielers fast nichts zu bieten im Stande war. Auch durften die Dichter sich um so dreister und sicherer dem Fluge ihrer Phantasie dabei überlassen, als ihnen die des Volkes auf halbem Wege entgegenkam und das willig ergänzte, was sie in einem bestimmten Umfange immer nur andeuten konnten. Das war es, was der Dichter damals von seinem Publicum noch erwarten konnte, daher er es wohl auch gelegentlich aussprach, wie Shakespeare im Prologe zu Heinrich V.

Diese Hahnengrube,
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? Stopft man wohl
In diese Null von Holz die Helme nur,
Wovor bei Azincourt die Luft erbebt?
O so verzeiht, weil ja im engen Raum
Ein krummer Zug für Millionen zeugt,
Und laßt uns Nullen dieser großen Summe
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.

Gegen dieſen Geiſt der Lebensfreude und Schauluſt, gegen dieſen phantaſtiſchen Hang der Zeit vermochte der ſich daneben immer ſtärker regende puritaniſche Geiſt zunächſt doch noch nichts auszurichten. Er ſpielte dabei nur die Rolle Malvolio's und wurde verlacht. Daher auch Shakeſpeare ganz aus der Seele ſeines Publicums, ja des Volksgeiſtes ſprach, wenn er den Junker Tobias ſagen ließ: „Meinſt du, weil du tugendhaft biſt, ſolle es in der Welt keinen Wein und keine Torten mehr geben?“

Eins aber vermochte gleichwohl der puritaniſche Eifer: den Schauſpieler und Alles, was mit dieſem zuſammenhing, aus der ſogenannten guten Geſellſchaft ebenſo zu verdrängen, wie die Theater aus dem Weichbild der City. Dies mußte ihm bei dem Playwright um ſo leichter werden, als er ſich hier durch den Kaſtengeiſt der Gelehrten und gelehrten Dichter noch unterſtützt fand, welche den erwerbsmäßigen Bühnenſchriftſteller von ſich und der Literatur ausſchloſſen. Zur Literatur gehörte außer der Epik und Lyrik in England längere Zeit nur noch das Buchdrama, ſo lange es ſich in den Formen des claſſiſchen oder des academiſchen Renaiſſance-Drama's bewegte. Dies wies der Bühnendichtung und der dramatiſchen Literatur überhaupt, ſowie auch dem Playwright, in England eine weſentlich andere Stellung als die an, welche wir ſie in Frankreich einnehmen ſahen.

Die Bühnenſchriftſteller haben indeß ſelber nicht wenig mit hierzu beigetragen. Indem ſie ihre Werke der Bühne ganz überließen, ſo daß dieſe das Recht hatte, willkührlich Veränderungen an ihnen vorzunehmen, ja ſie ſogar drucken zu laſſen, begaben ſie ſich gewiſſermaßen ſelbſt ihres Anſpruchs auf die Literatur und auf die ihnen innerhalb derſelben zukommende Stellung, beſonders wenn ſie bei ihrem Schaffen den Geſichtspunkt des Bühnenintereſſes zu dem allein maßgebenden oder doch vorherrſchenden machten. Doch auch geſellſchaftlich mußten ſie ſich bei der excludirten Stellung der Schauſpieler durch den engen Anſchluß an dieſe in eine excluſive Lage bringen. Auch war es natürlich, daß die von der ſogenannten guten Geſellſchaft ausgeſchloſſenen Schauſpieler wirklich zum Theil in ihren Sitten verwilderten und zu den Klagen und Schmähungen Anlaß gaben, welche der puritaniſche Eifer, freilich übertreibend und die Ausnahme zur Regel machend, über ſie ausgoß. Zudem begreift es ſich leicht, daß die Dichter, welche den Umgang der Schauſpieler dem Umgang der guten Geſellſchaft

vorzogen, gleichfalls die Sitten und Lebensgewohnheiten derſelben annahmen, jedenfalls aber dem mißachtenden Urtheile, das dieſe verfolgte ſich ausſetzten, zumal nicht wenige von ihnen ſogar zeitweilig ſelber Schauſpieler wurden.

Dieſem theils ſelbſt verſchuldeten, theils unverdienten Schickſale ſollte nun gerade die Gruppe von Dichtern verfallen, die ich jetzt zu betrachten beabſichtige. Wir werden den gegen einzelne von ihnen erhobenen harten Beſchuldigungen ein gerechtes Mißtrauen entgegen zu bringen haben, ihnen aber auch gewiſſe Zugeſtändniſſe machen müſſen. Dieſe Dichter ſind Peele, Greene, Marlowe, Lodge, denen ſich Chettle, Naſh, Munday und Drayton anſchließen.

George Peele,*) von ihnen der älteſte, um 1552 in Devonſhire geboren, hat, wie es ſcheint, früher als alle andern die Bühne erſtiegen. Wie Greene, nimmt auch er in ſeinen Dramen eine Mittelſtellung zwiſchen Lilly und Marlowe ein. Peele ſtudirte zu Oxford, wo er ſich den Titel eines Maſter of arts erwarb. Obſchon er ſich früh der Schriftſtellerei widmete, liebte er es doch ſeine keineswegs ausgebreitete und tiefe Gelehrſamkeit dabei ſehen zu laſſen. Er gehörte dem Marlowe'ſchen Kreiſe an und ſcheint deſſen ausgelaſſenes Leben getheilt zu haben. Wenn er im Jahre 1593 von der Sorge, als von einer zwanzigjährigen Bettgenoſſin ſpricht, ſo iſt dies wohl nicht in einem Sinne zu nehmen, welcher den gegen ihn erhobenen Vorwurf der Liederlichkeit rechtfertigt. Er wollte damit wohl nur ſagen, daß er ſich während dieſer Zeit gar oft mit Sorgen niedergelegt. Dies brauchte bei den kärglichen Einnahmen der damaligen Schriftſteller aber durchaus nicht die Folge eines deſoluten Lebenswandels zu ſein. Daß er Schauſpieler geweſen, iſt keineswegs feſtgeſtellt. Ebenſowenig ſein Todesjahr; doch iſt von ihm 1598 bereits als einem Verſtorbenen die Rede. — Schon 1584 wurde ſein Arraignement of Paris von den Kapellknaben der Königin bei Hofe gegeben. Es iſt ein höfiſches Feſtſpiel mit der üblichen allegoriſchen Schmeichelei auf die Königin. Er ſchließt ſich darin enger als irgend ein anderer der hier genannten Dichter an Lilly an. In gereimten Verſen verfaßt, zeichnet es ſich durch graziöſe Behandlung

*) Collier, a. a. O. II. 191. — Klein, a. a. O. II. 542. — Ward, a. a. O. I. 203. — Gätſchenberger, a. a O. II. 21. — Taine, a. a. O. II. The dramatic works of George Peele with life by A. Dice. 2d. edit. London 1829—39.

und Wohllaut derſelben aus. — Hinſichtlich der chronologiſchen Reihenfolge ſeiner übrigen dramatiſchen Dichtungen ſind wir nicht aufgeklärt, doch dürfte The Battle of Alcazar wohl das nächſtfolgende ſein. Dies Stück iſt im Style und Versmaße des Marlowe'ſchen Tamerlaine geſchrieben, der ihm ſicher vorausging. Der erſte Druck desſelben iſt aus dem Jahre 1594, doch weiß man von einer Aufführung, die bereits 1591 ſtattfand. Wenn The Chronicle of Edward I.*) ebenfalls von Marlowe angeregt und nach deſſen Edward II. geſchrieben worden ſein ſollte, ſo würde das Jahr des Drucks 1591 auch das Entſtehungsjahr davon ſein müſſen. Obſchon es ſich der Behandlung des letzteren nähert und ſo wie dieſes in Blankverſen geſchrieben iſt, ſteht es doch ſo tief unter demſelben, daß kein zwingender Grund vorhanden erſcheint, die Annahme einer früheren Entſtehungszeit völlig zurückzuweiſen. Eine 1595 erſchienene Farce: The old wife's tale, welche denſelben Stoff wie Milton's Comus (die drei Könige von Colcheſter) behandelt, zeigt Peele von der Seite ſeines Humors und Witzes, denen Friſche nicht abzuſprechen iſt, doch ſpielt noch etwas vom Geiſte der Moralitäten in ſie herein. Sie iſt theils in Proſa, theils in reimloſen Verſen geſchrieben. — Für das beſte von Peele's dramatiſchen Werken gilt aber ſein bibliſches Drama: The love of king David and fair Bethsabe, with the tragedy of Absolon, 1599 gedruckt. Collier hält es gleichwohl für überſchätzt. Doch iſt das Zartgefühl bei der Behandlung des heiklen Stoffes zu rühmen. Bemerkenswerth iſt die Scene, in welcher David Urias trunken macht, wegen einer gewiſſen Aehnlichkeit mit der Trunkenheitsſcene Caſſio's in Othello. Ein fünftes nur namentlich bekanntes Stück des Dichters: The turkish Mahomet and Hyron the fair Greek iſt verloren gegangen. Drake ſchließt aus einer Anſpielung Shakeſpeare's (Piſtols) auf ſeine Popularität.

Früher als Marlowe eröffnet auch Robert Greene,**) wennſchon

*) Der ganze Titel iſt: The famous chronicle of Edward I. surnamed Edward Longshanks, with his returne from the holy land. Also the life of Lleuellen rebell in Wales. Lastly the sinking of Queene Elinor, who sunk at Charingcrosse and rose again at Pottershill, now named Queenehith.

**) Collier, a. a. O. III. 147. — Klein, a. a. O. II. 381. — Ward, a. a. O. I. 214. — Taine (a. a. O. II.) The dramatic works of Robert Greene by Alex. Dice. Lond 2. v. 1831.

vielleicht nicht die dramatiſche, ſo doch ſeine literariſche Carrière. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht, doch wurde er noch vor 1578 bachelor of arts. Collier nimmt an, daß er identiſch mit demjenigen Robert Greene iſt, welcher 1576 als Caplan der Königin angeſtellt war und ſich 1584 im Beſitz des Vicariats von Tollesbury in Eſſex befand. Aus dieſem Jahre kennt man den erſten Druck von ihm, The mirror of modesty, eine Ermahnung an die Eltern, ihren Kindern eine gute Erziehung zu geben. Collier glaubt, daß Greene 1585 jene Vicariatsſtelle durch den Druck ſeiner Moranda, the Tritameron of Love, verloren und, nachdem er ſich eine Zeit lang in Spanien und Italien herumgetrieben, ſich nach London gewendet habe, wo er in die Geſellſchaft von Marlowe und Peele gerathen ſei, denen ſich 1587 Thomas Naſh ebenfalls anſchloß. Er lebte hier ohne Zweifel von der Schriftſtellerei und verheirathete ſich mit einem ſchönen, liebenswürdigen Mädchen aus Lincolnſhire. Man glaubt, daß Greene die Geſchichte ſeiner Liebe und Ehe in der Schrift „Never too late“ niedergelegt habe. Auch die ihm zugeſchriebenen Groatsworth of wit und Repentance of Robert Greene würden darüber, wie überhaupt über ſein Leben Auskunft ertheilen, wenn dieſe Autorſchaft völlig zweifellos wäre. Darnach würde Greene ein ſehr deſolutes Leben geführt und zwiſchen Lebensgenuß und Reue hin- und hergeſchwankt haben. Wie ſein Freund Naſh berichtet, iſt er im Jahre 1592 in Folge eines Gelages an unmäßigem Genuß von Rheinwein und gepökelten Häringen geſtorben. Dies ſteht mit jenen reuevollen Bekenntniſſen in entſchiedenem Wiederſpruch, da er nach ihnen in Reue und von allen Menſchen in Elend und Krankheit verlaſſen umgekommen ſein müßte. Naſh bezeichnet jedoch die Schrift A groatsworth of wit etc. als ein armſeliges, lügneriſches Pamphlet, und daß dieſe Beurtheilung ſich nicht auf Greene bezieht, geht daraus hinlänglich hervor, daß er dieſen gleichzeitig gegen die gehäſſigen Angriffe des Dichters Gabriel Harvey in Schutz nahm, dem er die Unverſchämtheit und Verläumdung ſeiner lügenhaften Behauptungen in's Geſicht zurückſchleudert.

Man wird die von mir gegebene Schilderung der Lage, in der ſich damals im Allgemeinen der Play-wright gegenüber der öffentlichen Meinung befand, zu berückſichtigen haben, um begreiflich zu finden, daß die gegen Greene und ſeine Genoſſen erhobenen und ihm zum Theil ſelbſt in den Mund gelegten Beſchuldigungen, wenn ſie auch

nicht alle zutreffend waren, doch allgemein Glauben finden konnten. Das Leben eines ſolchen Schriftſtellers lag auch für die Zeitgenoſſen meiſt in ſolches Dunkel gehüllt, daß Verläumdungen, ſelbſt noch die unſinnigſten, wenn ſie auf die Vorurtheile der Zeit berechnet waren, willige Aufnahme fanden. Welche Gerüchte konnten nicht noch ein Jahrhundert ſpäter über einen Schriftſteller wie Molière als Thatſachen in die Geſchichtsſchreibung übergehen, obſchon dieſer ſich ſchon in einer ungleich geſchützteren Lage befand, da er der Günſtling eines der mächtigſten Fürſten Europas war und das Drama damals in Frankreich an der Spitze der ganzen ſchönen Literatur ſtand.

Robert Greene hat ſeinen ſchriftſtelleriſchen Ruf noch mehr ſeinen andren literariſchen Arbeiten, als ſeinen Dramen zu danken gehabt.*) Wir wiſſen nicht, wann er zuerſt die Bühne mit ihnen betreten. Doch iſt es jedenfalls vor 1578 geſchehen. Keines ſeiner Dramen erſchien vor 1594 (d. i. zwei Jahre nach ſeinem Tode) im Druck. Wir kennen von ihm fünf gedruckte Dramen: Orlando furioso; Friar Bacon and friar Bungay; Alphonsus, king of Aragon; The scottish historie of James IV., slaine at Flodden, intermixed with a pleasant comedy presented by Oboran, king of Fayeries und Georg-a-Greene, the pinner of Wakefield, ſowie ein mit Lodge zuſammen gearbeitetes Stück: A looking glasse for London and England. Außerdem finde ich aber von ihm in The theatrical remembrancer (als Manuſcript) auch noch The history of Job erwähnt.

Dem Orlando furioso (nach Henslowe's Regiſtern 1591 geſpielt, wahrſcheinlich aber mehrere Jahre früher geſchrieben, 1594 gedruckt) liegt Arioſto's Raſender Roland zu Grunde. Doch hat der Dichter den daraus entnommenen Stoff mit großer Freiheit behandelt. Die erſte Scene erinnert etwas an die Bewerbungsſcene in Shakeſpeare's Kaufmann von Venedig, inſofern auch hier verſchiedene Prinzen um die Hand der ſchönen Kaiſerstochter Angelica werben und ſich dabei in prahleriſchen Reden zu überbieten ſuchen. Orlando bildet natürlich ebenſo wie ſpäter Baſſanio dazu einen trefflichen Gegenſatz, ſo daß ſich Angelica ſofort für denſelben entſcheidet. Die übrigen Freier drohen

*) Von ihnen ſei hier nur ſeine Novelle Pandosto or the triumph of time (1588), erwähnt, ſpäter auch Dorastus and Fawnia genannt, auf welche Shakeſpeare ſein Wintermärchen gegründet.

mit Rache. Es gelingt auch einem derſelben, dem Prinzen Sacripant, Orlando in eine eiferſüchtige Wuth zu verſetzen. Angelica wird von ihrem Vater verſtoßen, dieſer ſelbſt von den beleidigten Prinzen mit Krieg überzogen. Die Zauberin Meliſſa aber legt ſich in's Mittel. Roland wird durch ſie von der Unſchuld Angelica's überführt und erſcheint als ihr Retter, da ſie dem Flammentode eben verfallen ſoll. — Der Werth des Stücks liegt in der glänzenden Ausführung des Details. Die Sprache iſt fließend und anmuthig, leidet aber an einer Ueberfülle von Bildern und einer Menge lateiniſcher und italieniſcher Citate.

Ungleich bedeutender, ſowohl in dramatiſcher, als in allgemein poetiſcher Hinſicht, iſt The history of friar Bacon and friar Bungay *) (mit Sicherheit 1591 aufgeführt, 1594 gedruckt), ein Stück, dem eine gleichnamige Erzählung zu Grunde liegt. Es behandelt die Liebesgeſchichte des nachmaligen Königs Eduard I., da er noch Prinz war, und der ſchönen Förſterstochter Margaret of Tresingham. Auf Rath ſeiner Freunde wendet ſich Eduard, um Margarethens Liebe zu gewinnen, an den durch ſeine Zaubereien berühmten Pater Baco zu Oxford, während ſein Freund Lacy das Herz derſelben erforſchen und prüfen ſoll. Lacy erwirbt ſich aber, ohne es anfangs zu wollen, ſelber ihr Herz. Der Prinz ſieht das in Baco's Zauberſpiegel, ſieht wie Pater Bungay die Trauung der beiden Liebenden eben heimlich vollziehen will. Auf ſein Andringen wird dies durch Baco's Zauber verhindert. Prinz Eduard will Rache nehmen, überwindet ſich aber und begründet das Glück ſeines Freundes und ſeiner Geliebten. Der Reiz des Stücks liegt in der Behandlung des Liebesidylls. Beſonders die Geſtalt Margarethens tritt aufs Anmuthigſte daraus hervor. Es wird leider ſpäter von dem Zauberſpuk, der zu des Dichters Zeit ſich allerdings ſehr wirkſam erweiſen mochte, allzuſehr überwachſen. Obſchon das Verhältniß beider Theile, des Zaubers der Liebe zu dem Zauber der Nekromantie, kein ſehr glückliches iſt und die Verbindung beider ziemlich loſe erſcheint, gehört dieſes Stück doch zu den eigenartigſten, volksthümlichſten und poetiſch friſcheſten Erſcheinungen der vor-Shakeſpeare'ſchen Bühne.

*) In Tieck's altengliſchem Theater überſetzt.

Alphonsus, king of Aragon, 1592 gespielt, 1599 gedruckt, tritt dagegen merklich zurück. Greene hat darin mit Marlowe zu wetteifern gesucht, aber nicht glücklich. The history of James IV., 1592 gespielt, 1598 gedruckt, eine fast freie, romantische Erfindung, hat von der Geschichte nur einige Namen entliehen, was das sich hindurchziehende Märchenspiel wohl auch andeuten sollte. Obgleich dieses Stück in einem verstümmelten Zustand auf uns gekommen, fesselt es selbst noch in dieser Gestalt das Interesse. Die Composition ist geschlossen, die Entwicklung der Handlung spannend, der Umschwung überraschend, um so mehr, als dabei jede Unwahrscheinlichkeit und Künstlichkeit vermieden ist, die Charaktere sind lebensvoll und zum Theil scharf individualisirt. Die Handlung aber ist diese: Jacob der Vierte von Schottland schließt aus politischen Gründen eine Ehe mit Dorothea, der schönen und liebenswürdigen Tochter des Königs von England, während er heimlich eine glühende Leidenschaft für Ida, Gräfin von Arran, nährt. Diese, die ihn zwar liebte, weist jetzt seine Huldigungen zurück, die sie bisher nur in der Erwartung geduldet, von ihm zur Gemahlin erhoben zu werden. Jacob zieht einen seiner Höflinge, Ateukin, in's Vertrauen, um den Sinn der Gräfin zu ändern. Dieser empfiehlt ihm die Ermordung der Königin an. Jacob in seiner Liebesleidenschaft giebt seine Zustimmung und beauftragt Ateukin selbst mit der Ausführung dieses Verbrechens. Die Königin, der es verrathen wird und welche anfangs ihren Gatten einer solchen That nicht für fähig hält, wird zuletzt überzeugt und ergreift in Männerkleidern die Flucht. Ateukin verfolgt sie. Es kommt zwischen Beiden zum Kampfe, Dorothea erliegt und bleibt für todt auf dem Platze. Jacob soll aber die Früchte der Unthat nicht ernten, da Ida sich inzwischen mit einem der Großen des Landes vermählte. Auch zieht jetzt der König von England mit Waffenmacht, den Tod seiner Tochter zu rächen, heran. Ein noch härterer Bedränger entsteht ihm aber aus seinem Gewissen. Dorothea, von ihren Wunden geheilt, schlichtet durch ihr Erscheinen den doppelten Kampf und tritt als Versöhnerin zwischen Vater und Gatten.

Das Stück ist offenbar eine der spätesten Arbeiten Greene's. Die Einfachheit und Reinheit der Sprache, sowie die glückliche Behandlung des Blankverses, der nur in den Volksscenen von Prosa unterbrochen ist, sprechen überzeugend dafür.

Das beſte, vollendetſte Werk des Dichters, das, weil es anonym erſchien, ſogar Shakeſpeare beigemeſſen werden konnte, iſt aber George-a-Greene, the pinner of Wakefield*) (1592 aufgeführt, 1599 gedruckt). Schon Tieck erklärte, daß das Stück aus inneren Gründen von Greene ſein müſſe. Erſt neuerdings hat man aber auch ein hiſtoriſches Zeugniß dafür in einer Handſchrift des Stückes gefunden, in der er auf dem Titelblatt von dem Schauſpieler Juby (einem Zeitgenoſſen Rowley's) als der Verfaſſer der Dichtung bezeichnet wird. Ward rühmt mit Recht, daß es von einer Friſche der Farbe ſei, die man „a native English freshness" nennen könne. Es athmet den Geiſt der alten Balladen, den Duft der engliſchen Wieſen und Wälder. Der Dialog iſt abwechſelnd in Proſa und Blankverſen geſchrieben. Die letzteren zeigen mehr Leichtigkeit, mehr rhythmiſches und dramatiſches Gefühl als die übrigen Dramen des Dichters. Die Empörung eines Earl von Kendal gegen Eduard III. bildet die Vorausſetzung der Handlung. George-a-Greene, ein einfacher Flurſchütz, der ſie vereitelt, iſt der Held der Begebenheit. Den König verlangt, unerkannt ſeinen Retter kennen zu lernen. In Mariannen, der Geliebten Robin Hood's, entſteht dagegen der Wunſch, George-a-Greene von letzterem im Kampfe beſiegt zu ſehen, weil ſie es nicht ertragen kann, durch deſſen und ſeiner ſchönen Bettie Ruhm, den des Geliebten ſowie ihren eigenen verdunkelt zu wiſſen. Robin Hood zieht wirklich mit zwei ſeiner Genoſſen zum Streite aus. George-a-Greene nimmt es jedoch allein mit allen Dreien auf. Nachdem er den letzten von ihnen niedergeworfen, bietet ihm Robin ſeine Freundſchaft an. Sie wandern nun beide nach Bradford, wo ſie mit dem verkleideten Eduard zuſammentreffen, welcher eben im Begriff ſteht, ſich der anmaßenden Forderung der dortigen Bürger zu fügen, die keinem Fremden geſtatten wollen, den Stock auf der Schulter, in die Stadt einzuziehen. George-a-Greene, darüber erzürnt, befiehlt Eduard den Bradford'ſchen Bürgern zum Trotz den Stock auf die Schulter zu nehmen, indem er im Weigerungsfalle ihn ſelber mit Prügeln bedroht. Wie raſch er mit dieſen zur Hand, ſollen ſogleich die ſich widerſetzenden Bürger von Bradford erproben, die aber daraus mit Genugthuung abnehmen, daß ſie es mit keinem Geringeren als dem berühmten

*) In Tiecks altengliſchem Theater überſetzt.

Flurschützen von Wakefield zu thun haben können, weil kein Zweiter im Lande solche Schläge zu vertheilen im Stande sei. Jetzt giebt auch Eduard sein Incognito auf und heißt George-a-Greene sich eine Gnade erbitten. George ersucht den König um seine Vermittlung bei dem störrischen Vater der schönen Bettie, natürlich mit bestem Erfolg. Dazwischen schlingt sich als Episode die unglückliche Liebe des Königs Jacob zu Jane Barley hindurch.

So anmuthig diese Dichtung auch ist, so hat es ihrem Verfasser doch nicht gelingen wollen, den Stoff im eigensten Sinne dramatisch zu gestalten. Die epischen und lyrischen Elemente treten zu sehr auseinander und in der Structur herrschen die ersteren vor.

Ein Dichter von ungleich größerer dramatischer Verve, in dessen Adern wirkliches tragisches Blut rollte, nur daß es ihm noch an künstlerischer Durchbildung, an umfassenderen künstlerischen Anschauungen und Zielen fehlte, daher er die tragischen Wirkungen auch noch mehr in der äußeren Kraftentwicklung der Leidenschaft, als in der Motivirung suchte, war Christopher Marlowe, von seinen Freunden, ja selbst vom Publicum auch kurzweg Kit genannt.*) Als Sohn eines armen Schuhmachers, John Marlowe, zu Coventry im Februar 1563 geboren, empfing Christoph seine Erziehung als Stipendiat in der königlichen Schule zu Canterbury. 1580 bezog er als Pensionär das Benet College zu Cambridge. Es scheint, daß Sir Roger Manwood, den Marlowe in einem seiner Gedichte als seinen Wohlthäter gefeiert hat, für seine Erziehung gesorgt. 1583 erwarb er den Grad eines Bachelor of arts, 1587, d. i. also zu einer Zeit, da sein Tamerlan schon geschrieben war, den des Magisters. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß er überhaupt, oder, wie es in einem Spottgedichte der Zeit heißt, früher als Dichter auch Schauspieler war. Jedenfalls übte aber das Theater eine ungeheuere Anziehungskraft auf ihn aus, daher er seine ursprünglich erwählte Laufbahn, wahrscheinlich die Theologie, bald ganz mit der dramatischen Schriftstellerei vertauschte. Möglich, daß seine philosophischen Ansichten auch darauf Einfluß

*) Collier, a. a. O. III. 107. — Klein, a. a. O. II. 607. — Ward, a. a. O. 173. — Taine. — Prölß, altenglisches Theater I. — The Works of Christopher Marlowe, with some account of his life von A. Dyce. London 1870. Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. I.

hatten. — Von keinem der Dramatiker des ganzen altengliſchen Theaters hat die Geſchichte ein ſo abſchreckendes Bild überliefert als von Chriſtopher Marlowe. Er müßte darnach einer der ausſchweifendſten, gottloſeſten Menſchen geweſen ſein. Zum Glück erweiſen ſich aber die Quellen, aus denen dieſe Nachrichten geſchöpft wurden, als trüb und verdächtig, ſo daß wir hinlänglich Grund haben, an der Aechtheit des Bildes zu zweifeln. Ich habe an einem anderen Orte (Altengliſches Theater I.) dargelegt, daß die Werke des Dichters keineswegs, wie man wohl auch noch gemeint hat, unſittliche, frivole, ja atheiſtiſche Grundſätze lehren; wodurch ich keineswegs in Abrede ſtellen wollte, daß er nicht doch ein ungebundenes, von Leidenſchaften durchwühltes Leben geführt und den Freidenkern der Zeit angehört haben könne. Fällt, in Bezug auf das Letzte, ſeine Ankunft in London doch gerade in die Jahre, da Giordano Bruno mit ſeinen Anſichten und Lehren dort großes Aufſehen erregte. Nirgends aber geht aus ſeinen Schriften hervor, daß, wenn er auch wirklich ein Gotteslängner geweſen ſein ſollte, er, wie man behauptet, zugleich noch ein Gottesſchänder geweſen ſei. Vielmehr fehlt es ſeinen Dramen nicht an einzelnen Stellen, die auf das Gegentheil hinweiſen. Ebenſowenig aber wird in ihnen dem Machiavellismus gehuldigt, obſchon man auch dieſes ihm vorwarf. Er hat ihn in ſeinem Juden von Malta zwar ganz ausdrücklich zur Darſtellung bringen wollen, aber nicht in einem ihn empfehlenden Sinne. Machiavelli tritt als Prolog darin auf. Seine erſten Worte aber verkünden es deutlich, daß Marlowe in Guiſe den Geiſt des Machiavellismus verkörpert ſah, den er auch noch ſpäter, in ſeinem Maſſacre of Paris, in den abſchreckendſten Farben dargeſtellt hat:

„Obſchon die Welt glaubt, Machiavell ſei todt,
Entfloh ſein Geiſt doch nur jenſeit der Alpen
Und kommt da Guiſe todt von dort zurück."

Auch die Schlußworte lehnen, wenn man ſie recht verſteht, jede Theilnahme des Dichters an den Grundſätzen des Barabas, des zweiten Vertreters des Machiavellismus, ab:

„Ich komme nicht . . .
Den Lektor in Britannien zu ſpielen.
Nein, nur des Juden Trauerſpiel zu zeigen,
Der lächelnd ſeine Säcke ſtrotzen ſieht

Vom Gold, das er mit meinen Mitteln nur
Erworben hat. Schenkt eure Gunst ihm so
Wie er's verdient, und laßt's ihm nicht entgelten,
Daß mir er huldigt." *)

Diese kalte Objectivität der Darstellung, welcher der Dichter nur zu oft, wie die Schönheit, so auch, wenigstens scheinbar, die Sittlichkeit zum Opfer gebracht, hat, wie ich glaube, seinen Werken hauptsächlich den Vorwurf der Unsittlichkeit zugezogen. Von der ethischen Weltanschauung Shakespeare's ist freilich bei ihm keine Spur. Hierin steht aber letzterer überhaupt ganz einzig unter den Vertretern des englischen Renaissancedramas da. In dieser Beziehung treten hier nicht nur alle seine Vorgänger, sondern auch alle seine Nachfolger, obschon ihn doch diese zum Vorbilde hatten, weit hinter denselben zurück. Dazu kam, daß bei Marlowe das Interesse des Gemüths dem des Verstandes und der künstlerischen Sinnlichkeit immer ganz untergeordnet ist. Nicht die ideellen Antriebe des Geistes, sondern die der Egoität bilden die hauptsächlichen Hebel seiner dramatischen Conflicte; das war aber damals meist auch im Leben der Fall.

Selbst wo er seine Conflicte einmal aus jenen zu entwickeln versucht, gelingt es ihm immer nur nothdürftig. Doch bin ich der Meinung, daß der Mangel an sittlicher Vertiefung sich bei ihm hauptsächlich aus dem Mangel an psychologischer Vertiefung erklärt, daher es ihm auch weniger als ethischer, wie als ästhetischer Fehler angerechnet werden sollte. Handelt es sich in allen seinen Stücken doch darum, das Unzulängliche eines unbedenklichen Strebens, sei es nach Macht, Reichthum, Größe, Wissen, Genuß zur Darstellung zu bringen und zu zeigen, daß es früher oder später doch nur zum Untergange, ja zu ewigem Verderben hinführe. Auch scheint es für die Sittlichkeit Marlowe's, wenigstens als Dichter, zu sprechen, daß er sich vom Obscönen ferner hielt, als viele andere Dramatiker der Zeit, obschon seine Stoffe ihm doch Gelegenheit ihm zu fröhnen, boten. Nur der Jude von Malta macht darin eine Ausnahme, aber auch hier ist der Dichter wenigstens von aller Lüsternheit frei. Für den Ernst desselben spricht ferner, daß er gleich bei seinem ersten Auftreten, im Tamerlan, ankündigt, sich von allen Spielereien des Reimes und des Mutter-

*) Dieser Prolog ist erst nach dem Tode Guise's, vielleicht selbst später als das Massacre of Paris geschrieben.

witzes frei halten zu wollen. Ueberhaupt hat er sichtbar eine größere Reinheit der Form erstrebt, daher auch der Prosa nur selten Raum in seinen Stücken verstattet. Der Humor scheint die schwache Seite des Dichters gewesen zu sein. Um dies jedoch ganz beurtheilen zu können, müßte uns eines seiner Lustspiele vorliegen. Daß uns aber nur der Name eines einzigen (The maiden's holiday) hat überliefert werden können, scheint jene Annahme fast zu bestätigen.

Dagegen sind uns sieben seiner Tragödien erhalten geblieben: Tamerlan, erster und zweiter Theil, Faust, der Jude von Malta, Eduard II., die Bluthochzeit und Dido. Außerdem erschien unter seinem Namen noch die Tragödie Lust's dominion, die ihm aber, nach Collier, irrig zugeschrieben ist. Der ihm von A. Dyce beigemessene Antheil an den früher erwähnten First part of the contention between the two houses etc. und The true tragedie of Henry VI. etc. wurde von Ulrici mit guten Gründen bestritten.

Tamerlaine the great ist, wie A. Dyce dargethan, schon vor 1587 aufgeführt worden, da Alleyn noch die Titelrolle darin spielte. Nash behauptet, daß Marlowe mit diesem Stücke den Blankvers zuerst auf die Bühne gebracht, womit er jedenfalls nur die Volksbühne meinte. Dann dürften Gorboduc, The spanish tragedy und Jeronimo I. aber auch nicht früher als Tamerlaine auf dieser erschienen sein. Keines der Marlowe'schen Dramen hat einen so kühnen, gigantischen, himmelstürmenden Zug wie sein Tamerlaine. Er eröffnete, wie man glaubt, die lange Reihe der bluttriefenden Dramen, die nun auf der englischen Bühne erscheinen sollten, doch steht uns bei der Spärlichkeit und Unsicherheit der Nachrichten nur ein ganz relatives Urtheil über diese Verhältnisse zu. Die Sprache ist glänzender, glühender, farbenprächtiger, bilderreicher als die seiner späteren Stücke, aber auch bombastischer, übersteigender und geschmackloser. Obschon die Motivirung nicht die starke Seite dieses Dramas ist, so macht sich gegen Kyd selbst noch hierin ein bedeutender Fortschritt bemerklich. Der Aufbau ist geschlossener, die Charakteristik einheitlicher und großartiger, der Geschmack geläuterter, die Weltanschauung umfassender und geklärter. Der große Erfolg dieser Dichtung rief einen zweiten Theil derselben hervor, welcher den des ersten aber nicht völlig erreichte.

The tragical history of Faustus (der älteste Druck ist v. J. 1604) wird gewöhnlich in das Jahr 1588 gesetzt. Alf. van der Velde, von

dem eine Ueberſetzung vorliegt*), hat darauf hingewieſen, daß Marlowe wahrſcheinlich das Spieß'ſche Fauſtbuch gekannt habe. Die Ausführung dieſes Stückes iſt beträchtlich gegen die großartige Conception zurückgeblieben. Der Aufbau entwickelt ſich in einer faſt nur epiſchen Aufeinanderfolge der Begebenheiten. Die Verbindung dieſer letzteren iſt eine ſo loſe, daß man ſpäter mit Leichtigkeit einzelne derſelben herausnehmen und durch andere erſetzen konnte. Es laſſen ſich zwei verſchiedene Theile daran unterſcheiden, von denen der eine einen ideal ſymboliſchen, der andere einen derb realiſtiſchen Charakter zeigt; jener klingt an die alten Allegorien, dieſer an die ſpäteren Interludes an. Wiſſensdrang iſt auch hier, wie im Goethe'ſchen Fauſt, der Grundzug. Doch iſt deſſen Streben bei Marlowe zugleich noch auf Macht gerichtet, was bei Goethe erſt im 2. Theile hervortritt.

The famous tragedy of the rich jew of Malta (der früheſte uns bekannte Druck iſt v. J. 1633)**) zeigt eine großartige Anlage, mit der aber nur die Ausführung der beiden erſten Acte vollkommen Schritt hält. Es iſt, als ob der Dichter dann plötzlich von ſeinem urſprünglichen Plane abgewichen wäre. Das Verhältniß des Barabas zu ſeiner Tochter Abigail gewinnt nun einen anderen Charakter. Der Dichter läßt die Motive dafür mehr errathen, als daß er ſie vor unſern Augen entwickelte. Auch treten jetzt eine Menge neuer Perſonen auf, von denen uns aber keine menſchlich näher gerückt wird. Aus dem Juden Barabas wird ſchließlich ein ganz abſtractes Ungeheuer. Der Einfluß, den dieſes Drama auf Shakeſpeare's Kaufmann von Venedig ausgeübt hat, iſt übertrieben worden. Ob und inwieſern es mit einem früheren Stücke The jew, welches verloren ging, zuſammenhing, wiſſen wir nicht.

The troublesome raigne and Lamentable death of Edward II., King of England, with the tragicall fall of proud Mortimer and also the life and death of Peers Gaveston, the great Earl of Cornewall (zuerſt 1604 gedruckt)***) gilt faſt allgemein für das ausgebildetſte und reifſte Werk des Dichters. Wenn Tamerlaine von Einigen

*) Eine andere lieferte Wilhelm Müller. Eine franzöſiſche Ueberſetzung liegt von F. Victor Hugo vor.

**) Ueberſetzt von Ed. v. Bülow.

***) Ueberſetzt von Ed. v. Bülow und R. Prölß, Altengliſches Theater I.

für das grundlegende Drama des nationalen englischen Theaters angesehen wird, so darf Eduard II. wohl mit noch größerem Recht als das Vorbild der späteren englischen Historien bezeichnet werden. Insbesondere auf Shakespeare's Richard II. hat es ganz zweifellos eingewirkt, obwohl schon die Aehnlichkeit des Stoffes eine gewisse Aehnlichkeit beider Stücke bedingen mußte. Shakespeare beschränkt sich bei seiner Darstellung ganz auf die letzten, die Katastrophe unmittelbar herbeiführenden Ereignisse. Marlowe's Darstellung umfaßt dagegen die ganze Regierungszeit seines Helden. Er hat den ungeheuren Stoff zwar nicht völlig bewältigt, doch ist das Geleistete immer sehr hoch anzuschlagen. Marlowe's Dichtung steht an Geschlossenheit des Aufbaus, an psychologischer Tiefe, Feinheit und Kraft der Motivirung, an Reichthum und Glanz der Charakteristik, an Hoheit der Weltanschauung, an sittlichem und patriotischem Pathos weit hinter Shakespeare zurück. Doch hatte er auch eine ungleich rohere Zeit zu schildern, fand ein ungleich weniger entwickeltes Drama, eine ungleich weniger entwickelte Schauspielkunst vor. Die letztere hat sich ohne Zweifel noch an den Dichtungen Lilly's, Kyd's, Greene's und Marlowe's beträchtlich gehoben. Doch hat sein Stück auch einige Vorzüge vor dem Shakespeare'schen voraus. Die Expositition ist klarer, das Verhältniß des Königs zu seinen Günstlingen deutlicher und bedeutender. Die Abdankungsscene, obschon ungleich einfacher und theatralisch minder wirkungsvoll, erscheint fast natürlicher; sie ist frei von der Künstlichkeit, welche sich der Shakespeare'schen nicht ganz absprechen läßt. Die letzten zwei Acte sind überhaupt weitaus das Beste an dem Marlowe'schen Stück.

The massacre of Paris, wahrscheinlich bald nach dem Tode des Herzogs von Guise entstanden, kam erst am 30. Januar 1593 zur Aufführung. Der älteste erhalten gebliebene Druck ist ohne Jahresangabe. Es ist, als Ganzes betrachtet, die schwächste der dramatischen Arbeiten Marlowe's. Nur die Figur Guise's tritt bedeutend hervor.

Dido, Queen of Carthago (1594 gedruckt) ist erst von Nash nach Marlowe's Tode beendet worden. Der Dichter hat hier zum ersten Male die Liebe zum Hauptpathos gemacht. Er schlägt darin mit Glück auch zartere Töne an. Selbst im Humor, wie die Figur der Amme beweist, erscheint er hier glücklicher. Die sich eng an Vergil anschließende Handlung ist klar und verständig entwickelt. Welchen Antheil

Nash daran hat, läßt sich, da das Ganze wie von einer Hand geschrieben erscheint, freilich nicht sagen, doch macht gerade dies es wohl wahrscheinlich, daß er nicht allzu bedeutend gewesen sein wird. Jedenfalls legte Nash aber dabei eine große Anempfindungsfähigkeit und Objectivität der Darstellung an den Tag.

Marlowe war ohne Zweifel das bedeutendste dramatische Talent der altenglischen Bühne vor Shakespeare. Sein früher Tod ist bei Beurtheilung dessen, was er geleistet, noch überdies zu berücksichtigen. Er starb im Alter von nur 30 Jahren, nachdem er kaum 7 Jahre für die Bühne thätig gewesen war. Wenn Shakespeare in diesem Alter gestorben wäre, würden wir durch die damals fertigen Werke desselben von seinem genialen Dichtergeiste kaum eine viel größere Vorstellung haben. Marlowe fiel wahrscheinlich als ein Opfer eines seiner Liebeshändel, da er nach den Todtenregistern der Pfarrkirche zu Deptford daselbst am 1. Juni 1593 von einem gewissen Francis Archer getödtet worden ist; wie es in der Ballade The atheist's tragedy heißt durch einen mit seinem eigenen Dolch durchs Auge geführten Stich. Beard in seinem Theatre of God's judgements fügt noch hinzu, daß er bis zum letzten Athemzug Gotteslästerungen ausgestoßen und mit einem Fluche den Geist aufgegeben habe. Mit größter Wahrscheinlichkeit haben wir es aber bei diesen Berichten mit bloßen, von puritanischem Eifer eingegebenen Gerüchten und Verläumdungen zu thun.

Ein vierter Dichter der uns beschäftigenden Gruppe war Thomas Lodge.*) Er gehörte einer alten Familie aus Lincolnshire an. Doch wurde er (1556)**) in London geboren, wo sein Vater Lord Mayor war. 1573 bezog er die Universität Oxford, erhielt vier Jahre später den Titel eines bachelor of arts, worauf er in Lincoln's Inn eintrat. Als Servite von Trinity College schrieb er eine Abhandlung gegen den Wucher. Auch seine Defence of Poetry, Music and Stage-plays, die er gegen Stephen Gosson's School of Abuse (1579) schrieb, die aber sofort verboten wurde, gehört zu seinen früheren Arbeiten. Schon 1582 nannte ihn Gosson einen Landstreicher. 1588 trieb er sich in der That unter den Freibeutern herum, welche damals

*) Collier, a. a. O. III. 213. — Ward, a. a. O. I. 225. — Klein, a. a. O. II. 364. Taine.

**) Nach Klein. Ward giebt um 1558 an.

gegen Spanien ausgerüstet wurden und seine Erzählung Rosalynde (1590 gedruckt), welche Shakespeare's „Wie es Euch gefällt" mit zu Grunde liegt, will er auf einer stürmischen Fahrt nach den Canarischen Inseln geschrieben haben. Als Dramatiker trat er jedenfalls später, als Marlowe auf. Seine Tragödie: The most lamentable and true tragedie of Marius and Sylla (1594) ist offenbar durch dessen Tamerlan angeregt worden. Doch weicht er in der Behandlung des Verses von Marlowe ab, da er den Reim sehr häufig gebraucht. An dramatischer Kraft und an Kunstverständniß steht Lodge weit hinter diesem zurück. Er besticht jedoch durch eine große Energie des Ausdrucks und durch die Lebendigkeit der äußeren Handlung. An der mit seinem Freund Greene zusammen gearbeiteten Komödie A looking glasse for London macht sich der Mangel an wirklicher dramatischer Gestaltungskraft fast noch fühlbarer. Auch sind dies, so viel wir wissen, seine einzigen dramatischen Versuche. Dagegen kennt man von ihm noch eine Menge andrer poetischer, satirischer, ja selbst wissenschaftlicher Arbeiten. Wie es scheint von der Noth getrieben, wendete sich Lodge nämlich später der Arzneiwissenschaft zu. 1600 practicirte er als Arzt in Avignon, später in London. Ja, er bekleidete sogar längere Zeit die Stelle eines Lectors der Physik an der Universität Oxford. 1603 gab er eine Abhandlung über die damals in London herrschende Seuche heraus. 1614 trat er mit einer neuen Uebersetzung des Seneca hervor. 1625 starb er, selbst ein Opfer der Pest. Obschon für die Entwicklung des Dramas von keiner besonderen Bedeutung, hat er von der Geschichtsschreibung doch eine gewisse und jedenfalls zu große Beachtung erfahren.

Wichtiger erscheint Thomas Nash*), weniger allerdings seiner eignen dramatischen Thätigkeit wegen, als durch seinen Antheil an den literarischen, auch das Theater berührenden Händeln der Zeit, in denen er sich als ein eben so warmer, eifriger Freund, wie heftiger Gegner bewährte. In Lovestoft (Suffolk) geboren, machte er seine Studien in Cambridge, wo er auch 1585 den Titel eines bachelor of arts erwarb. 1587 trat er in London als Autor auf. Bald nach dem Tode Elisabeth's scheint er gestorben zu sein. Seine dra-

*) Collier, a. a. O. III. 221. — Ward, a. a. O. 229. — Klein, a. a. O. II. 263.

matiſche Befähigung lernten wir ſchon aus ſeiner Theilnahme an Marlowe's Dido kennen. Sein Summer's last will and testament*) (1592 vor der Königin in Croydon geſpielt, 1600 gedruckt) iſt ſein dramatiſches Hauptwerk. Es iſt eine Art Moralität, die auf die Schauluſt des Publicums berechnet war. Nur die Geſtalt Will Summer's, des Spaßmachers Heinrich VIII., tritt neben den allegoriſchen Figuren des Stücks um ſo realiſtiſcher und lebensvoller hervor. Auch zeigte der Dichter darin eine ſeltene Beherrſchung der Sprache, ſowie die Fülle eines an Einfällen reichen Geiſtes und eine glänzende ſatiriſche Kraft. Letztere hat er vielleicht noch mehr in dem Luſtſpiele „The isle of dogs" an den Tag gelegt, in deſſen Folge er in's Gefängniß mußte. Von ſeinen Streitſchriften waren Almond for a Parrat und Pierce Pennilesse his supplication to the devil die wirkungsvollſten.

Henry Chettle,**) geb. 1564, geſt. 1607, den wir ſchon als Herausgeber der angeblich Greene'ſchen Schrift „A groatsworth of wit etc." kennen lernten, wobei er eine etwas zweideutige Rolle geſpielt,***) war wenigſtens zeitweilig zugleich Drucker und Schriftſteller und gehörte als letzterer zu den fruchtbarſten play-wrights der Shakeſpeareſchen Zeit. Ward verſichert, daß er mindeſtens 16 Stücke allein, 34 mit Anderen geſchrieben habe. Collier hat allein aus dem Henslowe'ſche Tagebuch zu erbringen vermocht, daß er an 28 Stücken größeren oder geringeren Antheil gehabt haben muß. Meres in ſeinem Palladis Tamia nennt ihn einen der beſten Dichter von Comedies. Der Ausdruck iſt aber vielleicht in einem allgemeineren Sinne gebraucht, da Chettle mehr tragiſche als komiſche Stoffe behandelt hat.

Es wird vielleicht hier am Orte ſein, etwas über das Zuſammenarbeiten der Dichter zu ſagen, dem wir jetzt beim Drama immer häufiger zu begegnen haben werden. Da die Drucke der Bühnenwerke meiſt ohne Zuthun der Dichter oft erſt nach ihrem Tode zu Stande kamen und nicht ſelten ganz unberechtigte Speculationen von Buch-

*) In Dodsley's Old plays, vol IX.

**) Collier, a. a. O. III. 230. — Ward, a. a. O. I. 232.

***) Nachdem er behauptet, dieſelbe dem letzten Willen des angeblichen Autors gemäß gedruckt zu haben, ſagt er in einer Rechtfertigungsſchrift, daß Greene ſie, wie ſo viele andere Schriften, bei den Buchhändlern hinterlaſſen habe. Auch muß er bekennen, ſie nicht nach Greene's, ſondern nach ſeiner eigenen Handſchrift gedruckt zu haben.

händlern waren, so können die auf den Titeln angegebenen Namen, weil sie deren Zwecken vielleicht ebenfalls dienten, nicht für durchaus zuverlässig gelten. Wie verschiedene Stücke anonym erschienen, von denen man in Schauspielerkreisen die Namen der Autoren meist gekannt haben mag, so wurden bei anderen Stücken wieder Namen auf den Titel gesetzt, die ihnen nicht zukamen, aber Käufer anlocken sollten. Wir begegneten ähnlichen Verhältnissen ja schon beim spanischen Drama. Endlich aber ließen die Bühnendirectoren die von ihnen eigenthümlich erworbenen Stücke auch vielfach überarbeiten, wodurch diese theils ganz neue Autornamen, theils wenigstens neue Mitarbeiternamen erhalten mochten. Auch erbaten jüngere Dichter den Rath, die Beihülfe, ja selbst die Erlaubniß der älteren, schon in Aufnahme gekommenen Dichter, deren Namen mit auf dem Titel ihrer Werke erscheinen lassen zu dürfen. So mögen denn nicht wenige der verschiedenen Autornamen, denen wir auf den Titeln von Stücken aus jener Zeit zu begegnen haben, auf wesentlich andere Verhältnisse hinweisen als das in unsrem Jahrhundert zu einer völligen Industrie gewordene Arbeiten in Compagniegeschäft. Gleichwohl haben damals ohne Zweifel auch schon ähnliche Verhältnisse bestanden. Gleich die erste regelmäßige Tragödie der Engländer, Gorboduc, war ein auf diese Weise entstandenes Werk. Hier war die Arbeit aber noch in der Art getheilt, daß jeder der Dichter eine bestimmte Zahl Acte, wenigstens was die Ausführung betraf, selbständig übernahm. Schon bei The misfortunes of Arthur aber fand, wie wir wissen, ein andres Verhältniß statt. Der eine der Dichter übernahm die Einleitung, der andere die Chöre, ein paar der Uebrigen die Dumb-Shows, während der Plan und das eigentliche Stück die Arbeit eines einzigen war. Hier waren also zwar acht Personen betheiligt, die Hauptsache aber immer in nur einer Hand. Natürlich sind noch eine Menge andrer Dispositionen des Zusammenarbeitens möglich, von denen gewiß auch verschiedene bei den späteren gemeinsamen Arbeiten der altenglischen Dichter in Anwendung kamen.

Von den zahlreichen Dramen Chettle's, sind nur vier erhalten geblieben. Von ihnen gehört die Tragödie Hoffman, a revenge for a father*), ihm ausschließlich an. The Patient Grissil**) dagegen ist in

*) Erschien 1852 mit einer Einleitung von H. H. C. in Druck.

**) Von Collier für die Shakespeare-Gesellschaft 1841 edirt.

Gemeinschaft mit Dekker und Haugthon von ihm verfaßt worden, The death of Robert, Earl of Huntington mit Munday und The blind beggar of Bethnal Green mit John Day, unter dessen Namen es 1659 sogar allein erschien. Die Tragödie Hoffman, nach Henslowe 1602 gegeben, 1631 anonym im Druck erschienen, ist eine der grausamsten und blutigsten der englischen Bühne. Chettle wollte darin augenscheinlich Marlowe und Kyd überbieten. Einige Momente darin dürften von Shakespeare zu seinem Hamlet benutzt worden sein. Hoffman vollzieht die Rache für den an seinem Vater begangenen Mord unter mannichfaltigen Verkleidungen. List und Verstellung spielen eine hervorragende Rolle. Der Wahnsinn der Heldin bietet ein weiteres Moment der Aehnlichkeit dar. Sonst würde das Stück kaum Erwähnung verdienen. Es ist unglaublich roh, ungeschickt, ja selbst widersinnig. An der Comedy of patient Grissil (um 1600 gespielt, 1603 anonym im Drucke erschienen) schreibt Collier Chettle den Hauptantheil zu. Er glaubt, daß Dekker und Haughton nur nachträglich Aenderungen daran vornahmen. Die Charaktere sind hier besser gezeichnet. The death of Robert Earl of Huntington ist eine Fortsetzung des Munday'schen Downfall of Huntington.

Anthony Munday,*) 1553 geboren, trat 1579 zuerst schriftstellerisch auf. Es scheint, daß er in der Gesellschaft des Grafen von Oxford auch schauspielerisch thätig gewesen ist und seit 1580 für die Bühne geschrieben hat. Meres nennt ihn „the best plotter", d. i. den besten Erfinder theatralischer Verwicklungen; wogegen Ben Jonson sich über seinen literarischen Ruf lustig macht. Von seinen vielen Stücken ist außer den bereits angeführten nur noch das Lustspiel John a Kent and John a Cumber, auf welches Greene's Friar Bacon and friar Bungay eingewirkt haben soll, und zwar als Manuscript mit der Jahrzahl 1595, erhalten geblieben.**) Die beiden Dramen vom Grafen Huntington wurden 1598 gespielt und 1601 gedruckt. Sie behandeln die Geschichte Robin Hood's, des geächteten Grafen von Huntington, und lassen sich als romantische Phantasiestücke auf geschichtlichem Hintergrunde bezeichnen. Obschon ziemlich ober-

*) Siehe über ihn Collier's Five old plays etc., in denen beide Stücke abgedruckt sind.

**) Collier gab einen Abdruck davon in Shakesp. soc. Public. 1857.

flächlich gearbeitet, machen sich doch Züge von Geist und dramatischer Kraft darin geltend. Auch an dem First part of Sir John Oldcastle*) wird Chettle neben Drayton, Wilson und Hathwaye ein gewisser Antheil mit zugeschrieben.

Dieses Stück ist lange für eine Shakespeare'sche Arbeit gehalten worden, weil es zuerst unter dessen Namen erschien. Malone stellt jedoch die wirkliche Autorschaft ganz außer Zweifel. Von Robert Wilson (1579—1610), dem einen derselben, der von Meres sehr hoch gestellt wird, ist nur noch The coplers prophecy und von Michael Drayton (1563—1631), dem berühmten Verfasser der Baron's Wars und des Polyalbion, einer poetischen Beschreibung der englischen Insel, den Meres als Tragödiendichter hervorhebt, sind nur noch einige Namen von Stücken, wie Mother red-cap, das er mit Munday zusammen geschrieben haben soll, erhalten geblieben. Coxeter behauptet auch noch ein altes Manuscript des Merry devil of Edmonton, von Tieck**) Shakespeare zugeschrieben, mit seinem Namen bezeichnet gesehen zu haben.

Es giebt noch eine ziemliche Menge von Stücken, welche theils anonym, theils unter Autornamen erschienen, die später aber bestritten wurden. Von ihnen nehmen vor Allen diejenigen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, welche Shakespeare zugeschrieben worden sind, sei es, daß er dieselben ganz oder nur theilweise verfaßt haben oder sie auch nur verändert oder überarbeitet haben sollte. Denn Stücke der letzteren Art würden in ihrer ursprünglichen Gestalt jedenfalls noch der hier zu betrachtenden Periode angehören, erstere wenigstens insofern, als man sie ihrer besonderen Form wegen nur für Jugendarbeiten dieses Dichters erklärt.

Von diesen Stücken hebe ich zunächst diejenigen hervor, in denen sich zugleich eine ganz neue Gattung des Dramas, das bürgerliche Trauerspiel, von Collier the domestic tragedy genannt, ankündigt, die auf der englischen Bühne früher als auf jeder andern erschien, was ein neues Zeugniß für den nationalen, volksthümlichen Geist ablegt, unter dessen Einflusse sich hier das neue Drama entwickelte. Bemerkenswerth ist,

*) Abgedruckt in Ancient British Drama I. — Von Baudissin in Tieck's „Vier altenglische Schauspiele" übersetzt.

**) Eine Uebersetzung davon in Tieck's Altenglischem Theater. Berlin 1811.

daß dieſe neue Gattung ſich zunächſt faſt ganz auf dem criminaliſtiſchen Gebiete bewegte und durchgehend auf wirklichen Begebenheiten der Zeit beruhte. Man kennt eine ziemliche Zahl ſolcher, wohl meiſt noch der vorliegenden Epoche angehörender Stücke, wie The fair maid of Bristol; The stepmother's tragedy; The tragedy of Cox of Collumpton; The lamentable tragedy of the Page of Plymouth; The tragedy of Thomas Merry;*) Arden of Feversham; The warning for faire women; The Yorkshire tragedy und The London prodigal. Von ihnen ſind nur die vier letzten im Druck erhalten geblieben, die ſämmtlich Shakeſpeare zugeſchrieben worden ſind.

Arden of Feversham**) erſchien 1592 anonym. Lillo hat ſpäter eine neue Bearbeitung desſelben verſucht, die aber erſt von John Hoadly 1739 beendet worden iſt. Collier glaubt, daß in einem ſchon 1578 gegebenen Stück, Murderous Michael, derſelbe Stoff behandelt oder dieſes vielleicht ſelbſt die erſte Faſſung des vorliegenden geweſen ſei. Der dieſem Stücke zu Grunde liegende Vorfall ereignete ſich 1570 im Kent'ſchen und wurde von Holinſhed mitgetheilt. Alice, die Gattin des Kaufmanns Arden in Feversham, wird von einer unſeligen Leidenſchaft zu Mosbie, einem leichtfertigen Menſchen von ſchlechten Grundſätzen, ergriffen und zum Morde ihres Gatten verleitet. Der Dichter veranſchaulicht den Kampf, welchen das ſchwache Gemüth dieſes Weibes gegen die an ſie herantretende Verſuchung kämpft, der ſie jedoch nur zu raſch erliegt. Er offenbart dabei eine ungewöhnliche Kenntniß des weiblichen Herzens und ſtellenweiſe auch dichteriſche Kraft. Aehnliche Verhältniſſe ſind in The warning for faire women***) wieder zur Darſtellung gebracht, von welcher 1599 ein Druck

*) Dieſes Stück ſcheint identiſch mit Yarrington's Two tragedies in one zu ſein, wenigſtens findet ſich auch in dieſem die Ermordung eines Kaufmanns Beech in London durch einen gewiſſen Thomas Merry behandelt, aber noch mit einem andern Criminalfall, der ſich in Italien ereignet hatte, verbunden, ſo daß die Scene abwechſelnd bald in England, bald in Italien ſpielt. Es erſchien 1601 im Druck.

**) Bei Delius' Pſeudo-Shakeſp. Dramen I. 1855 abgedruckt. Von Tieck in Shakeſpeare's Vorſchule überſetzt.

***) Dies iſt dasſelbe Stück wie The most tragical and lamentable Murther of Master George Sanders, merchant of London.

erſchien. Das Stück iſt aber jedenfalls älter. Der Vorgang ſoll ſich in London ereignet haben. Hier iſt beſonders der Gedanke bedeutend, daß Anna Sanders nach dem von ihrem Geliebten an ihrem Gatten vollzogenen Morde — eine Scene, welche hier und da an die Ermordungsſcene Duncan's in Macbeth erinnert — ſich um den Genuß all des erträumten Glückes gebracht findet, weil der Anblick des Geliebten ſie nur noch mit Schauder erfüllt. The Yorkshire tragedy beruht auf einem Ereigniß, welches erſt 1604 ſtattfand und ſich in Stowe's Chronicle erzählt findet. Sie wurde 1608 im Globe-Theater gegeben und erſchien in demſelben Jahr unter dem Namen Shakeſpeare's. Die Abfaſſung dieſes kurzen, nur einactigen Stücks fällt demnach ſchon in die Blüthezeit dieſes Dichters. Um ſo weniger iſt wohl die Annahme geſtattet, daß es ausſchließlich von ihm herrühren könnte. Hat es doch nichts mit der Compoſitionsweiſe und der künſtleriſchen Auffaſſung der in dieſe Zeit fallenden Werke des Dichters gemein. Wohl aber dürfte letzterer Einfluß auf dasſelbe im Einzelnen gewonnen haben, da es in der That, was die Behandlung der Charaktere und Scene betrifft, manche bedeutende, ſeiner nicht unwürdige Züge enthält. The London prodigal*) wurde ſchon von Leſſing als Shakeſpeare'ſches Stück beurtheilt, aber wie man gemeint, nur aus Vorliebe für die bürgerliche Tragödie. Später iſt dieſer Annahme daher ſehr widerſprochen worden.

Von den übrigen Shakeſpeare zugeſchriebenen Stücken ſeien nur noch folgende hervorgehoben:

Locrine**) (1595 gedruckt, jedenfalls aber früher geſchrieben), der mit ſeinen Dumb-shows eher an Peele erinnert. Er gehört zu den drei mit den Initialen W. S. bezeichneten Stücken, welche A. Dyce jedoch auf den play-wright Wentworth Smith bezogen wiſſen will, was dann auch für The puritan und The life and death of Thomas Cromwell zu gelten hätte.***) The raigne of king Eduard III.†)

*) Von Baudiſſin in Tieck's „Vier Schauſpiele Shakeſpeare's" überſetzt.

**) In der Tauchnitz-Ausgabe der Doubtful plays of William Shakespeare 1869. In „Tieck's Altengliſches Theater" überſetzt.

***) Letzteres ebenda überſetzt.

†) In Delius' Pſeudo-Shakeſpeare'ſche Dramen. Von Baudiſſin in „Vier Schauſpiele Shakeſpeare's" überſetzt. Siehe darüber auch Herm. v. Frieſen Shakeſpeare-Jahrb. II.

(1596 anonym im Druck erſchienen, vorher aber ſchon oft gegeben), nach Paynter's Palace of Pleasure und Holinſhed's Chronik. — Mucedorus*) (1598 ebenfalls anonym im Druck erſchienen), eine ziemlich ſimple Erfindung im Geſchmacke der Schäferſpiele. — Fair Enn**) (1631 anonym im Druck erſchienen) ſoll nach Charles Knight eher auf Beaumont und Fletcher hinweiſen, obſchon es in einem in Carls II. Bibliothek gefundenen, mit Shakeſpeare vol. I. bezeichneten Band mit enthalten iſt. — The two noble kinsmen ſind in der Ausgabe von 1634 unter Fletcher's und Shakeſpeare's Namen erſchienen. Des letzteren Antheil iſt aber beſtritten worden. — Dies gilt auch für The history of Cardenio (1613 öfter geſpielt, und 1653 in die Londoner Buchhändlerliſten als ein Werk von Fletcher und Shakeſpeare eingetragen). Es behandelt die bekannte Novelle des Cervantes im Don Quixote. — The birth of Merlin or the child has found his father***) wurde 1662 als ein Werk Shakeſpeare's und Rowley's veröffentlicht. — The siege of Antwerp endlich erſchien anonym 1600.

Ein großer Theil der Shakeſpeare'ſchen Dramen wurde erſt 1623, alſo nach ſeinem Tode zum erſten Mal durch den Druck veröffentlicht. Obſchon die Herausgeber, Freunde und Collegen des großen Dichters, um ſeine Arbeiten ſehr wohl wiſſen konnten, iſt doch die Aechtheit einzelner angezweifelt, jetzt aber ſo ziemlich allgemein anerkannt worden. Dagegen wurde, beſonders von engliſchen Forſchern, der auch in dieſer Ausgabe noch fehlende Perikles dieſer Ehre ſpäter noch würdig befunden. Die deutſche Shakeſpearegeſellſchaft hat ihn jedoch nicht in ihre Ausgabe der Werke des Dichters mit aufgenommen. Ich werde ihn gleichwohl in die Betrachtung der letzteren mit einbeziehen, ohne mich hierdurch für die entgegengeſetzte Annahme erklären zu wollen.

Inzwiſchen wurde das gelehrte Drama auch in dieſem Zeitraum noch immer gepflegt, nicht nur von den Univerſitäten und gelehrten Geſellſchaften, wo man jetzt ſogar mit Vorliebe lateiniſche Stücke ſpielte, ſondern auch bei Hof, ja ſelbſt auf der Volksbühne. Sir Philipp

*) Bei Delius a. a. O.

**) In Tieck's Vorſchule zu Shakeſpeare überſetzt.

***) In der Tauchnitz-Ausgabe der doubtful plays. — In Tieck's Vorſchule zu Shakeſpeare überſetzt.

Sidney ſtand zu dieſer Zeit an der Spitze derer, die für die Formen des claſſiſchen Dramas gegen das romantiſche Drama eintraten. Er nahm, in ſeiner Defence of Poetry (1595 gedruckt, aber ſchon um 1583 geſchrieben), die ihm bereits von Wetſtone in ſeinem Vorwort zu Promos und Caſſandra gemachten Einwürfe, nur noch entſchiedener und ohne daß er ſie vielleicht kannte, auf. Selbſt noch den Dichtern des Gorboduc macht er den Vorwurf, die Einheit der Zeit und des Orts nicht genügend beobachtet zu haben. „Wenn dies aber ſchon gegen ſie angewendet werden muß" — heißt es dann weiter — „was ſoll man erſt von den übrigen Stücken ſagen, in denen man auf der Bühne hier Aſien und dort Africa und ſo viele andere Orte ſieht, ſo daß der Spieler, wenn er heraustritt, immer damit beginnen muß, uns zu ſagen, wo er ſich eigentlich befindet, weil ſonſt die Darſtellung nicht zu verſtehen ſein würde. Jetzt ſoll man die Bühne für einen Garten halten, weil drei Damen Blumen zu pflücken kommen. Gleich darauf würden wir ſehr zu tadeln ſein, wenn wir ſie nicht für ein felſiges Ufer anſprechen wollten, weil wir nun plötzlich von Schiffbrüchen hören." — „Aber", wird man mir einwenden, „können wir die Geſchichte wohl anders zur Darſtellung bringen, welche einen Wechſel der Zeit und des Orts in ſich einſchließt? Wie! wißt ihr denn nicht, daß die Tragödie nicht an die Geſetze der Geſchichte, ſondern an die der Dichtkunſt gebunden iſt? Nicht gebunden der Geſchichte zu folgen, ſondern der Freiheit genießend, ſich ihren Stoff neu zu bilden oder die Geſchichte der tragiſchen Angemeſſenheit entſprechend zu geſtalten?"

Die Lehren Sidney's kamen zunächſt durch einen ſeiner Freunde, Sir Fulke Greville, Lord Brook, in zwei Dramen nach claſſiſchem Muſter, Mustapha und Alaham (erſt 1633 gedruckt)*), zu praktiſcher Anwendung. 1595 trat Lady Pembroke mit ihrer Tragödie Antony auf, einer Ueberſetzung des Garnier'ſchen Dramas, die ſchon 1590 geſchrieben iſt, und wie wir ſahen faſt gleichzeitig auch Kyd mit ſeiner der Gräfin von Suſſex gewidmeten Cornelia, denen dann Samuel Daniel mit der der Gräfin Pembroke gewidmeten Cleopatra und 1598 Samuel Brandon mit ſeiner Virtuous Octavia folgten. Die Gräfin Pembroke und Samuel Daniel ſtanden zu dieſer Zeit an der Spitze der claſſiſchen Richtung. Letzterer, welcher ſchon in der Vorrede zu ſeiner Cleopatra

*) Biographia dramatica. London 1702.

über den Barbarismus der Zeit klagte, durfte 1605 in der Apology zu ſeinem Philotas, d. i. in der Blüthezeit Shakeſpeare's, es wagen, von den groben Thorheiten zu ſprechen, zu denen man jetzt die Unterhaltungen in den Theatern mißbrauche.

Doch auch die Moral-Plays blieben noch immer in Aufnahme. Sie hatten, wie es ſcheint, durch die Angriffe der Puritaner und durch den an den Höfen in anderer Weiſe in die Mode gekommenen Geſchmack für Allegorie wieder an Anſehen gewonnen. Schriften, wie die School of abuse des Stephan Goſſon (1579), welcher doch ſelber Dramen geſchrieben hat (The Italian devise; Captain Mario; Catilina's conspiracy und das Moral-play Praise of parting) mußten die moraliſche Tendenz im Drama, daher auch die Moral-plays ebenfalls fördern. Noch immer laſſen ſich reine Moral-plays von ſolchen Spielen unterſcheiden, in denen allegoriſche Figuren mit geſchichtlichen oder ſolchen des alltäglichen Lebens gemiſcht ſind. Von jenen mögen hervorgehoben werden Luptan's All for money; The three ladies of London (1584); The three lords and three ladies of London (1590) und das Robert Greene zugeſchriebene Contention between Liberality and Prodigality (erſt 1602 gedruckt), von dieſen: Appius and Virginia of R. B. (1576); Nathanael Wood's The conflict of conscience (1581); A merry play of both pity and pleasant of Albyon knight; Common Conditions; The history of Sir Clyomon and Clamydes (1599 gedruckt, aber viel früher entſtanden); A knack to know a knave (1594 gedruckt, aber ſchon oft geſpielt); Like will to like, quoth the devil to the collier von Ulpian Fulwel (1568 und 1587); The disobedient child von Thomas Ingeland; The play of play. Aus einer Stelle der Tragödie „Sir Thomas Moore" geht hervor, daß zu dieſer Zeit The cradle of securitie; Hit nayle o' the head; Impatient povery; The play of four P's; Dives and Lazarus; Lusty Juventus; The marriage of with and wisdom; die, wenn auch nicht alle, ſo doch meiſt zu dieſer Art Spielen gehören, noch ſehr in Aufnahme waren. Die Stelle giebt zugleich einigen Aufſchluß, in welcher Art dieſe Spiele bei den Feſten damals dargeſtellt wurden. Es waren keine Interludes mehr, ſondern Vorſpiele, welche dem Banket jetzt vorausgingen. Doch wurden, wie wir ſchon ſahen, am Hofe der Eliſabeth eine andere Art allegoriſcher Gelegen-

heitsſtücke und Feſtſpiele bevorzugt, welche ſpäter den Namen „Masken“ erhielten.

Mummenſchanz hatte es in England ſchon ſeit lange bei den Feſten der Großen gegeben. Es ſcheint jedoch, daß dieſe Verkleidungen v. J. 1513 an einen anderen Charakter gewannen und den Namen „masks“ erhielten. Dieſe Masken beſtanden aber noch in nichts anderem, als in dem plötzlichen Auftreten einer Anzahl maskirter Perſonen in den Feſtſälen, welche die Damen ihrer Wahl zum Tanze aufforderten. Später ſcheint man auch die maskirten Feſtumzüge Italiens nachgeahmt zu haben, da Hall erzählt, daß eines Tags, als König Heinrich VIII. mit ſeinen Lords auf einem Wagen in den Palaſt gefahren ſei, es zu ſehr unliebſamen Scenen kam. Zuletzt wurde auch noch die Dichtung bei dieſen Maskenaufzügen in Anwendung gebracht, wodurch dieſe in Schauſtücke verwandelt wurden, bei denen Muſik, Tanz, Dichtung, Coſtüm und endlich auch Decorationsweſen zuſammenwirkten. Ob die Masken bei den Feſten Heinrich VIII. und Wolſey's ſchon zum Theil dieſe Beſchaffenheit zeigten, wiſſen wir nicht. Es ſcheint, daß auch ſie noch zunächſt den urſprünglichen tanz- und balletartigen Charakter feſthielten, da in einer Verordnung vom 16. Auguſt 1553 nicht von Masken, wohl aber von ballets geſprochen wird, bei denen aber die Rede ſchon eingeführt geweſen zu ſein ſcheint. Zu den Feſten, welche für die 1562 projectirte, aber nicht zur Ausführung gekommene Begegnung der Königin Eliſabeth mit der Königin Maria Stuart vorbereitet wurden, waren auch allegoriſche Spiele, die man „Devices“ nannte, in Ausſicht genommen. Sie waren hauptſächlich auf das Auge berechnet und Masken ſpielten eine Rolle darin. Auch iſt hier unter anderem der Ausdruck gebraucht „Th' english Lords shall maske with the scottishe Ladyes.“ Mit dem Worte „mask“ ſcheint alſo noch immer der Sinn einer beſtimmten Form des Tanzes verbunden geweſen zu ſein. Im Jahre 1571 muß ſich der Charakter der masks aber bereits verändert gehabt haben. John Fortescue wird hier als „Maître de les maskes, revelles et triumphes“ bezeichnet; auch werden beſondere Masks of Janus, Apollo und der neun Muſen erwähnt. 1574 heißt es von zwei Masken, daß in der einen ſieben Krieger mit einem Schiffsmeiſter beſchäftigt geweſen ſeien, welche Reden zu halten hatten, in der anderen ſieben Damen, von denen die eine als Sprecherin auftrat. Alle hatten wie gewöhnlich Fackelträger zur Seite.

John Lilly brachte kurze Zeit später einen neuen Ton in die Unterhaltungen des Hofs und in die höfischen Spiele. Wenn auch nicht durch ihn, so kamen doch jedenfalls um diese Zeit die Pastoralen in Aufnahme. The maiden of May von Philipp Sidney ist vielleicht das erste Stück dieser Art, welches als Maske bezeichnet wird. Es wurde zu Westend in Essex vor Elisabeth aufgeführt. Pastoralcomödien und allegorische Festspiele, in denen die moralische Tendenz durch höfische Schmeichelei ersetzt worden war, kamen mehr und mehr in die Mode. Die gesellschaftliche, höfische Lüge wurde in eine künstlerische Form gebracht. Die poetischen, mit dem Namen Masken bezeichneten Spiele kamen aber erst zu Shakespeare's Zeiten und nach ihm zu voller Entwicklung.

IV. Entwicklung der Bühne und Schauspielkunst in England bis zum Tode der Königin Elisabeth.*)

Common players und Schauspieler im Dienste des Hofs, der Großen und Städte. — Das Schauspielwesen unter Heinrich VIII. — Oeffentliche Spiele in den Inn-yards. — Kämpfe der öffentlichen Bühne. — Schutz des Hofs und der Großen. — Zerwürfnisse zwischen dem Geheimenrath und dem Londoner Stadtrath wegen der Schauspiele. — Die Truppe des Lord Leicester. — Bildung einer königlichen Truppe unter Elisabeth. — Entstehung der ersten öffentlichen Schauspielhäuser. — Der Marprelate-Streit. — Beschränkungen der Londoner Schauspiele. — Die Lordkammerherrn und die Lord-Admiraltruppe. — Alleyn und Henslowe. — Die Londoner Schauspielhäuser unter Elisabeth. — Oeffentliche und private Theater. — Charakter des Publicums — Eintrittspreise. — Bühneneinrichtung. — Costüm. — Musik. — Zeit und Dauer der Aufführungen. — Honorar der Schauspieldichter. — Honorar der Schauspieler. — Frauenrollen.

Die erste Nachricht von Berufsschauspielern in England stammt aus dem Jahre 1236, in welchem bei der Vermählung Heinrichs III. mit Eleonore von der Provence eine ungeheure Menge von Histrionen in London zusammengeflossen war, die sich durch die Darstellung selt-

*) Siehe darüber E. Malone, Historical account of the rise and progress of the English stage. Basil. 1800. — Payne, Collier, a. a. O. — Hazlitt, History of the English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664 etc. printed for the Roxburgh library 1869. — Collier, The diary of Philip Henslowe. London 1845. — Derselbe: Memoirs of Edward Alleyn, London 1841.

ſamer „Pageants“ und wunderbarer „Devises“ ausgezeichnet haben ſollen. Auch werden in den Annales Burtonenses in der Zeit von Mathew Paris und kurze Zeit ſpäter wandernde Hiſtrionen erwähnt, welche das Volk mit ihren Spielen unterhielten, und in einer Verordnung v. J. 1258 als Schauſpieler charakteriſirt, die zugleich für das Auge wie für das Ohr darſtellten und ſich dabei hauptſächlich der franzöſiſchen Sprache bedienten. Dagegen waren die Minſtrels, welche der Hof und die Großen unterhielten, wohl ausſchließlich Sänger und Muſiker. — Später (1348) unter Eduard III. werden Ludi domini regis angeführt, worunter Warton Disguisings verſteht. Auch 1461 iſt in den Rechnungen der Auguſtiner Canonici von Maxtoke in Warwickſhire wieder von Mimi und Lusores die Rede. Obſchon der Name player erſt in einer Verordnung vom Jahre 1464, der von players of interludes, auch interludentes, erſt 1466 vorkommt, ſo wird unter Heinrich VII. doch ſchon über die Ueberhandnahme der „plays“ geklagt. Auch bediente man ſich bereits unter Eduard IV. der Kapellknaben zu den höfiſchen Unterhaltungen, die, wie Collier meint, möglicherweiſe ſchon damals, nicht blos als Sänger, ſondern zur Darſtellung von Interludes verwendet worden ſein dürften. Daneben wird noch der players von Cockſaile, Chelmsford, Levenham ſowie derer des Herzogs von Gloſter und der City Actors gedacht. Selbſt die Namen der players Richard III. und des Herzogs von Norfolk ſind erhalten geblieben.*) Minſtrels gab es bis zur Zeit der Eliſabeth, unter deren Regierung ſie ausſtarben. Das Inſtitut der Kapellknaben erhielt dafür eine erhöhte Bedeutung. Die dramatiſchen Darſtellungen waren bei Hofe unter Heinrich VII. mehr und mehr in Aufnahme gekommen. Er ſelbſt unterhielt zwei Geſellſchaften von Spielleuten: die players of interludes und die Gentlemen of the chapel. Unter jenen zeichnete ſich beſonders John Engliſh aus. Später traten noch die Prince's players hinzu. Gleichzeitig finden ſich die players des Herzogs von Buckingham, der Grafen Oxford und von Northumberland, der Städte London, Coventry, Wycombe, Mile-end, Wymborn, Minſter, Kingſton und Eſſex ſowie auch French players erwähnt. Das Amt eines Abbot of Misrule, ſpäter Lordship of misrule genannt, wurde damals gegründet.

*) Siehe Collier, a. a. O. I. 30.

Zu dieſer Zeit ſtand der player noch in geringerer Achtung als der Minſtrel. Wenn man ihn aber in Zeitgedichten ſogar mit Beutelſchneidern und Falſchmünzern zuſammengeworfen findet, ſo iſt erſtlich nicht klar, ob man unter ihnen nicht Hazardſpieler verſtand; ſodann iſt aber auch noch der Commonplayer, der ſich herrenlos im Lande herumtrieb, von dem im Solde ſeines Herrn oder einer Stadt ſtehenden player zu unterſcheiden. Dies geht aus verſchiedenen königlichen Erlaſſen hervor, die uns erhalten geblieben ſind. Nur die erſteren werden hier zu den Vagabonden und Strolchen gezählt. Es ſpricht ſich darin alſo keineswegs eine Verachtung des Schauſpielerſtandes aus. Wie wäre dies auch von einem König, wie Heinrich VIII., zu erwarten geweſen, der den Schauſpielern ſo geneigt war und ſelbſt verſchiedene Truppen von Schauſpielern unterhielt, an deren Darſtellungen ſich zuweilen ſogar Damen betheiligten.*) Es erklärt ſich vielmehr aus der mittelalterlichen Auffaſſung, nach welcher jeder, der nicht geſetzlich irgend eine Herrſchaft ausübte oder in dem Dienſt oder Schutz einer ſolchen ſtand, für rechtlos gehalten wurde. Uebrigens beſtanden die Common players auch meiſt nur aus Springern, Seiltänzern, Thierbändigern u. ſ. w.

Heinrich VIII. entfaltete im Gegenſatze zu ſeinem haushälteriſchen Vater eine wahrhaft königliche Pracht, was auch der Entwickelung des Dramas zum Theil mit zu Gute kam. Er hatte neben den von dieſem übernommenen Schauſpielern (the king's old players) noch eine neue Truppe (the king's players) in Dienſt genommen. Neben ihnen und den childern of the chapel erſchienen nun, wie bereits angedeutet, auch noch the gentlemen of the chapel, welche nicht weniger als 32 Mitglieder zählten. Unter ihnen blühte John Heywood, welcher den Beinamen the singer hatte und zugleich ein Meiſter auf dem Virginal war. Auch der berühmte Spaßmacher William Sommers glänzte um dieſe Zeit. Später hielten ſich die Königin und der Prinz ebenfalls ihre players. Doch ſcheint dies alles zur Befriedigung der Unterhaltungsluſt ſeiner Hofhaltung noch nicht aus-

*) Zu Weihnachten 1514 wurden z. B. bei Hofe zwei Interludes dargeſtellt; eins von John Engliſh, der noch an der Spitze der players of interludes ſtand, und eines von Maſter Cornyſhe, dem Vorſteher der Kapellknaben. In letzterem ſpielten zwei Damen mit. Collier glaubt, daß es Damen des Hofs waren, und führt dies auf die Sitten des damaligen franzöſiſchen Hofes zurück.

gereicht zu haben, da ſich dazwiſchen die Schauſpieler der Großen noch bei Hof producirten. Doch durften dafür die königlichen Schauſpieler, ſobald ſie entbehrt wurden, gleichfalls im Lande herumreiſen und Vorſtellungen geben. Die Schauſpieler der Grafen erhielten bei Hofe gewöhnlich 20 Sh. für die Vorſtellung, die der Barone nur 10. Später, unter Eliſabeth erhöhte ſich dieſer Preis durch eine Extravergütung noch um die Hälfte. Dem ganzen Schauſpielweſen war aber jetzt der Maſter of the Revels vorgeſetzt, ein Name, der bei einigen Herren von Adel noch früher als bei Hofe vorgekommen zu ſein ſcheint, da ſchon 1512 eines ſolchen im Dienſte der Grafen von Northumberland Erwähnung geſchieht. Der Lord of Misrule war dem Maſter of the Revels untergeordnet dem auch noch ein Yeoman of the revels zur Seite ſtand. Was die Gehalte der Schauſpieler betrifft, ſo erhielten damals bei Hofe die players of interludes nur 1 £ 13 Sh. 4 ₰ vierteljährlich, wogegen die Minſtrels 4—5 £ empfingen, doch war den erſteren noch eine Weihnachtsgratification ausgeſetzt, die ihren Gehalt verdoppelte.

Die Schauſpieler der Großen ſpielten aber nicht nur bei Hofe und in den Privathäuſern der Reichen des Landes für's Geld, ſondern auch zur Unterhaltung des Volks in öffentlichen Häuſern, wozu ſich hauptſächlich die Inn-yards darboten. Es konnte dabei in einer Stadt wie London nicht an Unordnung fehlen, und ſchon frühe ſcheinen deſſen Bewohner ſich gegen dieſe Aufführungen aufgelehnt zu haben. Klagen dieſer Art traten aber doch erſt ſtärker hervor, als die religiöſen Partheien ſich der Bühnen zu ihrem Zwecke zu bedienen begannen. Die früheſten amtlichen Nachrichten von ſolchen Beſchwerden und von den Einſchränkungen, welche ſie nach ſich zogen, liegen in einer Vormerkung der Regiſter des Geheimenraths vom 10. April 1543 vor, wonach mehrere Schauſpieler des Lord Wardein, die den Anordnungen des Lord Mayor entgegen öffentlich geſpielt hatten, gefänglich eingezogen worden waren. Auch eine Parlamentsacte vom ſelben Jahre weiſt darauf hin, in der unter Andrem die Aufführung aller Stücke, Interludes und Geſänge verboten wird, welche der heiligen Schrift zuwider laufen und religiöſe Gegenſtände oder Doctrinen berühren. Sie wurde von Eduard VI. unter dem 6. Auguſt 1549 wiederholt und am 28. April 1551 noch bedeutend verſchärft, was genugſam beweiſt, wie wenig ſie beobachtet wurde.

Von den Vorstellungen, welche am Hofe dieses Monarchen stattfanden, verdient ein Spiel Namens Aesop's crow insofern Hervorhebung, als ein Theil der Darsteller darin in einer Art von Masken, als Vögel verkleidet, agirte. Eine Schrift: Beware the cat, enthält eine Stelle darüber, welche Beachtung verdient, weil sie eine für jene Zeit auffällige Einsicht in das Wesen der schauspielerischen Kunst verräth. Der Verfasser spricht nämlich darin gegen George Ferrers, den Master of the Revels, die Meinung aus, daß es nicht komisch wirken könne, Geschöpfe, welche ihrer Natur nach nicht sprächen, auf der Bühne redend einzuführen oder ihnen eine Vernunft zu leihen die sie in Wirklichkeit nicht besäßen. Denn wenn dies auch in einer Erzählung zulässig sei, so vertrage die unmittelbar gegenwärtige Darstellung doch diesen Widerspruch gegen die Naturwahrheit nicht.

Mit ungleich größeren Schwierigkeiten, als bisher hatten die öffentlichen Bühnen und die Schauspieler unter der Regierung der Königin Maria zu kämpfen. Wurde ihnen doch durch Verordnung vom 16. Aug. 1553 jede Darstellung untersagt, zu der sie sich nicht erst ausdrücklich die Genehmigung eingeholt hatten. Es fehlte natürlich auch jetzt nicht völlig an Ueberschreitungen des Verbots. So wurde 1555 Lord Rich beauftragt, über die Schauspieler Erkundigungen einzuziehen, welche vor kurzem in Essex ohne obrigkeitliche Genehmigung öffentliche Darstellungen gegeben hätten. Es mag zur Rechtfertigung ihres damals so übel beleumundeten Standes dienen, daß das Ergebniß ein für sie überaus günstiges war, da sie als ehrsame Haushalter und ruhige Bürger charakterisirt wurden.

Erst mit dem Regierungsantritt der Elisabeth sollte auch für sie wieder eine bessere Zeit kommen, obschon diese Fürstin zunächst gleichfalls alle theatralischen Aufführungen verbot. Das war aber nur vorübergehend. Bald sollte an die Stelle dieser kurzen Feindseligkeit eine fast leidenschaftliche Neigung wie für jede Art öffentlicher Schaustellung auch für theatralische Lustbarkeit bei ihr treten. Der Einfluß, welchen sie unmittelbar auf die Entwicklung des Dramas und der Schauspielkunst ausgeübt hat, war zwar kein zu bedeutender. Aber mittelbar war er ein großer, weil sie dieser Entwicklung freien Raum schaffte, durch ihre Theilnahme den Angriffen entgegenwirkte, denen die Bühne jetzt mehr und mehr ausgesetzt war, und ihren Adel hierdurch anfeuerte, ihrem Beispiel zu folgen. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung

der Streit, in welchen Graf Leiceſter, der, obſchon er als das Haupt der puritaniſchen Parthei angeſehen wurde, doch die Vorliebe der Königin für das Theater theilte, mit dem Londoner Gemeinderath hierüber gerieth. Veranlaſſung gab die abſchlägliche Antwort, welche der letztere dem Lord Kammerherrn auf ſein Geſuch gegeben hatte, einem gewiſſen Schauſpieler Holmes die Erlaubniß zur Aufführung von Spielen und Interludes im Weichbild der Stadt zu ertheilen. Die Folge war, daß Leiceſter am 7. Mai 1554 für die Hauptdarſteller ſeiner Truppe: James Burbadge, John Berkyn, John Lanham, William Johnſon und Robert Wylſon ein königliches Patent erwirkte, welches die Obrigkeiten des Landes bedeutete, denſelben überall, auch ausdrücklich in London, die Aufführung von „Comedies, Tragedies, Interludes und Plays“ jederzeit zu geſtatten, mit alleiniger Ausnahme der Stunden des öffentlichen Gottesdienſtes oder zur Zeit anſteckender Krankheiten, vorausgeſetzt, daß dieſelben von dem Master of the Revels die Genehmigung eingeholt hatten.

Der Londoner Gemeinderath entzog ſich anfänglich dieſem königlichen Befehle zwar nicht, bereits am 6. Dec. 1574 erließ er aber eine Verordnung, durch welche jener Freibrief ſo eingeſchränkt wurde, daß er bei ſtrenger Ausführung derſelben faſt hinfällig wurde. Die Schauſpieler wendeten ſich daher mit einem Geſuch an den Geheimenrath, wurden jedoch vom Gemeinderathe Punkt für Punkt in einer Weiſe widerlegt, die nicht nur den Stand der Schauſpieler herabwürdigte, ſondern auch für den Adel, ja ſelbſt für die Königin, die ihn begünſtigten, beleidigend war. Der Gemeinderath hatte in jener Verordnung ſich hauptſächlich auf die Gefahren geſtützt, welche der Bürgerſchaft in Zeiten anſteckender Krankheiten, durch die Anhäufung von Menſchen drohten, welche die Schauſpiele herbeiführten, ſowie auf die anderen, welchen die Sitten durch das ſchlechte Beiſpiel der Schauſpieler und ihrer Spiele ausgeſetzt wären. Wogegen der Geheimerath und die Schauſpieler hervorgehoben hatten, daß letztere der Uebung bedürften, um, falls die Königin ihre Dienſte verlange, auch im Stande zu ſein, dieſelbe würdig zu unterhalten. Jetzt hielt der Gemeinderath es aber grade für unziemlich, daß die Schauſpieler Stücke wie die, welche ſie dem großen Haufen darboten, vor der Königin wiederholten, und für gefahrvoll, daß Leute, welche ſich der Anſteckung von Krankheiten ausgeſetzt, ſich der Perſon ihrer Majeſtät in ſo unvorſichtiger

Weiſe nähern dürften. Auch ſehe man nicht die Nothwendigkeit ein, weshalb Leute ihren Unterhalt mit Spielen verdienen ſollten, da ihnen dies doch durch andere ehrbarere und geſetzliche Fertigkeiten und Dienſtleiſtungen möglich ſei; es genüge durchaus, wenn ſie dieſe Spiele nur gelegentlich zur Erholung von der Arbeit und zur Erheiterung Andrer ausübten.

Die Vermittlungsvorſchläge, welche der Gemeinderath machte, erſchienen den Schauſpielern ſo wenig annehmbar, daß ſie, wie es ſcheint, noch in demſelben Jahre ſich zum Bau von drei in den ſogenannten Freiheiten von London gelegenen Theatern entſchloſſen: dem von Blackfriars, ſowie dem „Theatre“ und dem „Curtain“ zu Shoreditch. Bis dahin hatten vorzüglich die Innyards von Bell Savage auf Ludgate Hill, von Croß-keys in Graciousſtreet, von Bearhead und Bull in Biſhopgateſtreet, vielleicht auch ſchon Paris-Garden zum Schauplatz gedient, doch wurde letzterer bereits zu Heinrichs VIII. Zeit zu Thierhetzen verwendet.

Der Streit zwiſchen dem Geheimenrath und dem Londoner Gemeinderath erneuerte ſich 1581, zu welcher Zeit erſterer wieder Duldung der Schauſpieler in London, mit einziger Ausnahme der Sonntage verlangte.*) Ein Unfall, der ſich ſoeben in Paris Garden bei einer Vorſtellung an einem Wochenfeiertage ereignet hatte, gab der Municipalität aber Gelegenheit, ſich auf's Neue gegen die Spiele, als eine den Zorn Gottes herrabbeſchwörende Sache, zu ereifern. Auch erreichte ſie es wirklich, daß das Verbot auf die Wochenfeiertage ausgedehnt wurde. Möglicherweiſe hing es mit dieſer neuen Ungefügigkeit des Londoner Stadtraths zuſammen, daß kurze Zeit ſpäter die Königin, die bisher keine eigenen Schauſpieler unterhalten hatte, eine eigene Truppe für ihren Dienſt bilden ließ (1583), bei welcher ſich unter Anderen Robert Wilſon (der früher im Dienſte Lord Leiceſters ſtand) und Richard Tarlton als Komiker auszeichneten. Zwei Jahre ſpäter ermächtigte ſie (nach dem Vorbilde Richards III.) auch noch Sir Thomas Gyles, den Maſter of the children of St. Paul's, Singknaben in England und Wales für ihren Dienſt auszu-

*) Bisher hatten grade die Theatervorſtellungen an Sonntagen nach beendetem Gottesdienſte ſtattgefunden. Nach Knight war dies auch grade der Tag, welchen die Königin zu theatraliſchen Vorſtellungen bei Hofe zu wählen pflegte.

heben, welche dann abwechſelnd mit den Schauſpielern oder Servants der Königin vor ihr ſpielten. Daneben wurden die players des Lord Admirals jetzt häufig zum Dienſte entboten.

Die Bedeutung, welche das Theater durch dies Alles gewann, bewirkte jedoch, daß man ſich desſelben auch wieder in den Streitigkeiten der religiöſen Factionen bediente. Um ſo heftiger mußten die Angriffe werden, denen es ſich hierdurch mit ausſetzte. Sie gingen hauptſächlich von der puritaniſchen Parthei aus. Schon 1577 war der Geiſtliche John Northbrooke mit ſeinem Treatise, wherein dicing, dauncing, vaine playes or Enterludes are reproved ſchriftſtelleriſch gegen ſie aufgetreten. 1579 folgte der reuig gewordene Stephan Goſſon, der ſelbſt verſchiedene Stücke geſchrieben, mit ſeiner School of Abuse. Ihm ſtellte ſich The play of the plays entgegen, welches auf dem „Theatre“ in Shoreditch gegeben wurde. Goſſon antwortete mit ſeinem Playes confuted in five actions. 1580 erſchien dann A second and third blast of retrait of plays and theatre.*) Eine beſondere Schärfe gewannen aber dieſe Verhältniſſe durch den Marprelate-Streit, welcher von einer geheimen Geſellſchaft ganz ſyſtematiſch gegen die biſchöfliche Kirche betrieben wurde und in welchem ſogar Männer wie Lilly und Naſh als Vertheidiger der letzteren auftraten. Er erreichte ſeinen Höhepunkt, als man den Martin Marprelate ſogar auf die Bühne brachte, was, wie es bei Elze heißt, von den Children of St. Paul's geſchehen ſein ſoll.**) Dies führte eine Annäherung des Geheimenraths und des Londoner Gemeinderaths in den Theaterangelegenheiten herbei, ſo daß erſterer jetzt ſelbſt die Hülfe des letzteren gegen die Uebergriffe der Schauſpieler in Anſpruch nahm. Die Marprelate-Aufregung hatte in der That einen Character gewonnen, welcher bedenklich war. Sie wurde denn auch gewaltſam genug unterdrückt. Nachdem man die Hauptagenten entdeckt hatte, wurde Penry gehängt, Udall aber ſtarb im Gefängniß.

Der Londoner Gemeinderath hatte es ſich natürlich nicht zwei Mal ſagen laſſen, gegen die Schauſpieler einzuſchreiten. Er hatte alle

*) Sowohl Plays confuted in five actions wie die letztgenannten Tractate finden ſich in dem oben angeführten Werke Hazlitt's, The English Drama and Stage ꝛc., abgedruckt.

**) Falls deren Darſtellungen erſt 1591 unterdrückt worden ſein ſollten, was aber nicht recht wahrſcheinlich iſt.

theatralischen Aufführungen untersagt — eine Maßregel, die zwar nur vorübergehend war, gewisse Einschränkungen aber doch hinterließ. 1591 wurden die Vorstellungen der Kinder von St. Pauls aufgehoben, deren sich der polemische Geist der Zeit ebenfalls zu bemächtigen gewußt hatte*), und um 1594 wurden in und um London alle Schauspielergesellschaften unterdrückt, mit Ausnahme derjenigen des Lord Admirals und des Lord Kammerherrn, welche letztere, wie Collier meint, wahrscheinlich aus der früheren königlichen Truppe entstanden sein dürfte, weil diese von 1592 an nicht wieder erwähnt wird, jene dagegen erst von dieser Zeit an. Diese aufs gewaltsamste in das Leben und den Stand der Schauspieler eingreifende Maßregel, welche viele von ihnen zur Auswanderung zwang, hatte für die Entwicklung der Schauspielkunst und des Dramas aber auch ihre fördernde Seite. Schon immer waren die letzteren durch die Privilegien, welche die Londoner Schauspielergesellschaften genossen, hier gleichsam centralisirt worden. Dies wurde durch jene Maßregel aber verschärft. Wir wissen kaum von irgend einem bedeutenderen play-wright, der nicht in London gelebt oder für die Londoner Theater geschrieben hätte, und obschon der Hof das Theater hier nie in dem Maße wie so lange in Frankreich beeinflußt hat, ist London für die Entwicklung des englischen Dramas doch fast noch maßgebender gewesen, als Paris für das französische. Sodann konnten die beiden privilegirten Schauspielergesellschaften nun alle wahrhaft bedeutenden schauspielerischen Kräfte an sich ziehen, was, wenn auch die Concurrenz bald wieder hervortrat, zur Entwicklung der Blüthe der Schauspielkunst und zur Hebung des Schauspielerstandes wesentlich beitragen und auf die Entwicklung der dramatischen Dichtung auf's Anregendste einwirken mußte. Wie hätte Shakespeare, der wie damals alle dramatischen Dichter nur für die Bühne schrieb, den Darstellern wohl auch sonst solche Aufgaben, wie seine Dramen sie stellen, zumuthen und sich Wirkungen davon versprechen dürfen, wenn sich dieselben nicht auf einer ganz außerordentlichen Höhe ihrer Kunst befunden hätten. Daher jene beiden Gesellschaften, selbst noch nachdem wieder andere hervorgetreten waren, längere Zeit einen das ganze Gebiet beherrschenden, mustergültigen Einfluß ausüben

*) Es scheint jedoch, daß dieselben bald wieder aufgenommen wurden, worauf ich später zurückkomme.

mußten. Endlich darf aber auch die Einwirkung, welche die Auswanderung vieler, zum Theil tüchtiger Schauspieler nach Holland, Dänemark, Deutschland auf die Entwicklung des Dramas dieser Länder ausgeübt hat, nicht unterschätzt werden. Die Folgen würden aber ohne Zweifel viel wohlthätigere gewesen sein, wenn ihr die kirchliche Bewegung und der aus ihr hervorgehende lange Krieg nicht entgegengewirkt hätte.

Im Jahre 1596, nachdem sich die Gesellschaft des Lord Kammerherrn auf der Bankside ein neues Sommertheater The Globe (1594) erbaut hatte, würde sie, wenn ein von Collier entdecktes, aber angezweifeltes Schriftstück authentisch wäre, um die Genehmigung zum Umbau des baufällig gewordenen Blackfriartheaters eingekommen sein, ein Actenstück, welches in diesem Falle auch Aufklärung über die Stellung Shakespeare's zu diesem Theater verbreiten würde, der sich hier mit unter den Theilhabern desselben angeführt findet. Knight glaubt jedoch, daß die Shakespeare'sche Truppe nicht vor 1604 am Blackfriartheater interessirt war. 1584 spielten die Kapellknaben der Königin darin. 1599 begegnet man ihnen hier ebenfalls wieder unter dem Namen The children of Blackfriars, und erst 1609 findet man sie nach dem Whitefriarstheater übersiedelt. Sie müssen demnach eine Zeit lang, wie lange, ist ungewiß, mit der Kammerherrntruppe dort alternirt haben.

Die Gesellschaft des Lord Admirals, an deren Spitze Ed. Alleyn stand, folgte dem Beispiele der letzteren, indem sie unter Mitwirkung von Philip Henslowe, dem Schwiegervater Alleyns und Besitzer des Rose-Theaters, ein neues Theater, The fortune in Golding Lane in Middle-Essex erbaute und, nachdem sie ihr altes, den Curtain, aufgegeben hatte, bezog. Um diese Zeit waren wieder Klagen über die vielen Schauspieler und die Unordnungen, die sie herbeiführten, an den Geheimenrath gekommen, welcher unter dem 22. Januar 1600 auf's Neue die Zahl der Truppen und Theater auf zwei, die Kammerherrn- und die Admiralstruppe und das Globe- und das Fortune-Theater, beschränkte. Dieser Befehl scheint aber so gut wie keine Berücksichtigung gefunden zu haben, da am 31. December 1601 wegen erneuter Klagen über die Menge der Schauspielhäuser und Spiele in London ein neuer Erlaß ergehen mußte. Auch hielten sich außer dem Lordkammerherrn und dem Lord Admiral damals noch verschiedene an-

dere Große Schauſpieler, da z. B. die players des Earl of Pembroke und des Earl of Derby 1599 bei Hofe ſpielten. Collier giebt die Zahl der bis zum Tode der Eliſabeth entſtandenen Theater auf 11 an. Wahrſcheinlich wurde noch in den meiſten derſelben geſpielt. Es ſind: Theatre (ſeit etwa 1570), Curtain (ſ. 1570), Blackfriars (ſ. 1576), Whitefriars (ſ. 1576), das Newington Theater (ſ. 1580), Rose (ſ. 1585), Hope (ſ. 1585), Paris Garden play-house (ſ. 1588), Globe (ſ. 1594), Swan (ſ. 1595) und Fortune (ſ. 1599). Das Red-Bull Theater in St. John Street (nicht zu verwechſeln mit dem gleichnamigen Innyard Theater) iſt erſt zu Anfang der Regierung Jacob's I. entſtanden.

Das Theatre war, wie alle älteren Londoner Theater, ein Holzbau, der gegen Ausgang des Jahrhunderts baufällig und unbrauchbar geworden ſein mag. Es wird zu dieſer Zeit von ihm als einem verlaſſenen Hauſe geſprochen. — Im Curtain wurde dagegen, wie man aus einer Beſchwerdeſchrift weiß, 1601 noch immer geſpielt, obſchon die Geſellſchaft des Lord Admirals ſich ausdrücklich verpflichtet hatte, es niederzureißen. Die letzte Nachricht darüber ſtammt aus dem Jahre 1623, in welchem die Diener des Prinzen Carl darin ſpielten. — Blackfriars erhielt ſich bis zum Jahr 1647. Es ſcheint nicht, daß es nach der Reſtauration wieder benutzt wurde. — Paris Garden war ein Amphitheater, in welchem nur ausnahmsweiſe dramatiſche Darſtellungen ſtattfanden. Vom Ausgang des 16. Jahrhunderts an geſchah es jedoch öfter. Von da an erſcheint Henslowe mit Alleyn als Beſitzer desſelben. Später ward es von ihnen ſeiner urſprünglichen Beſtimmung, den Bärenhetzen und Stiergefechten, wieder zurückgegeben. — Das Globe-Theater war vor dem Brande von 1613 ein bloßer Holzbau, wie Collier glaubt, nach Außen ein regelmäßiges Sechseck, im Inneren rund und, mit Ausnahme der Bühne und Logen, noch unbedeckt. Die Kammerherrntruppe, die darin ſpielte, trat 1603 in den Dienſt Jacobs I., wobei ſie den Namen der King's servants erhielt. Das Patent enthält folgende Namen ihrer Mitglieder: Laurentio Fletcher, Wielielmo Shakeſpeare, Richard Burbage, Auguſtine Phillips, John Hemmings, Henry Condell, William Sly, Robert Armyn, Richard Cowley u. A. Das Fortune-Theater, das von demſelben Baumeiſter gebaut worden iſt, ſollte im Weſentlichen dieſelbe Einrichtung erhalten, über die uns der auf uns gekommene Bauvertrag einen ziemlich genauen

Aufſchluß giebt, der ohne Zweifel auch über die anderen Theater in vieler Hinſicht aufklärend iſt. Es ſollte darnach ein viereckiger Bau von 80 Fuß im Quadrat und von 55 Fuß im Inneren werden. Es blieben alſo nach allen vier Seiten 12½ Fuß für die Logen, Galerien, Treppen, Gänge, die hinter der Bühne befindlichen Ankleidezimmer und ſonſtigen Räume frei. Es ſollte ferner drei Ränge haben, der erſte von 12, der zweite von 11, der letzte von 9 Fuß Höhe. Die Weite der Bühne ſollte 43 Fuß betragen, ſo daß auf jeder Seite derſelben ein Gang von 6 Fuß Breite frei bliebe. Die Tiefe der Bühne ſollte dagegen der des Yard (ein Name, der wahrſcheinlich noch von den Inn-yards beibehalten war) d. i. dem Parterre entſprechen. Das Tiring-house, nämlich der die Ankleidezimmer enthaltende Theil des Gebäudes, ſollte mit Glasfenſtern verſehen und Bühne und Zuſchauerraum durch ein eichnes Gebälk von einander geſchieden ſein. Bühne, Treppen, Gänge, Logen und Ankleidezimmer ſollten mit Ziegeln gedeckt werden, während der Globe nur ein Strohdach hatte.

Von dieſem unterſchied ſich das Fortune-Theater nicht nur durch die Form, ſondern auch durch reichere Ornamentik. Das Dach über der Bühne, hier als the Shadow bezeichnet, wird ſonſt gewöhnlich the heaven genannt. Das Fortune-Theater gehörte der Geſellſchaft des Lord Admirals an, welche nach Jacobs I. Thronbeſteigung in den Schutz des Prinzen Heinrich und ſpäter (1612) in den Dienſt des pfälziſchen Churfürſten trat. Es ſcheint, daß es erſt 1661 wieder abgebrochen wurde. — Die Roſe-, Hope-, Swan- und Newington-Theater lagen dagegen auf der Bankſide. Philipp Henslowe war 1591 Eigenthümer des Roſe-Theaters, das er damals erneuern ließ. Es ſcheint ein kleines Gebäude geweſen zu ſein, ſich aber um 1598 noch eines guten Rufes erfreut zu haben. Das Hope-Theater iſt wahrſcheinlich etwas ſpäter entſtanden und hat urſprünglich wohl nur zu Bärenhetzen gedient. Um 1614 wurde darin Ben Jonſon's Bartholomew Fair von den Servants der Princeß Eliſabeth mit großem Erfolg aufgeführt. Das Swan-Theater wurde hauptſächlich von Fechtern und Springern benutzt. Newington Butts würde dagegen um ſo wichtiger ſein, wenn wir dem von Collier herausgegebenen Henslowe'ſchen Tagebuche und den Memoirs of Edward Alleyn in allen Punkten vertrauen dürften. Hiernach müßte nämlich dieſes Theater in den Jahren 1594 und 1595, d. i. alſo während des Baues des

neuen Globe-Theaters, gleichzeitig von den beiden Truppen des Lord Kammerherrn und des Lord Admiral benutzt worden sein und Alleyn in Stücken gespielt haben, welche entweder mit Shakespeare'schen Stücken identisch gewesen sind, oder in denen doch dieselben Stoffe wie in diesen behandelt waren, als Hamlet, Taming of a Shrowe, Andronicus, the Venesyon Comedy und Harry V.

Man findet in den Schriften der Zeit die Theater öfter als öffentliche (public) und private (private) unterschieden; es ist aber fraglich, ob diese Unterscheidung schon zur Zeit der Elisabeth stattfand, da man aus ihr nur ein einziges Theater kennt, das mit dem Namen eines Private-Theaters zu bezeichnen ist, das Blackfriars-Theater nämlich. Das Cockpit- und das Salisbury-Court-Theater, die auch mit diesem Namen unterschieden werden, entstanden erst später. Auch weiß man nicht mit voller Sicherheit, worin der Unterschied beider bestand. Collier glaubt auf Grund verschiedener Stellen der Schriftsteller, daß die Private-Theater 1. kleiner als die Public-Theater und 2. ganz bedeckt gewesen seien, wogegen die öffentlichen Theater den dem Parterre entsprechenden Raum unbedeckt ließen; daß 3. die Vorstellungen bei jenen bei Beleuchtung stattfanden; 4. der Pit (wie bei ihnen das Parterre genannt wurde) mit Sitzen versehen war, während die Zuschauer der yards stehen mußten; 5. die Zuschauer derselben gewöhnlich den höheren Classen der Gesellschaft angehörten; 6. ein Recht auf der Bühne zu sitzen hatten, was in dem Public-Theatern zwar auch geschah, sie aber hier dem Spott des Parterres aussetzte, und 7. die Logen in ihnen verschlossen werden konnten. Es ist anzunehmen, daß, nachdem der Adel aufhörte, sich eigene Spieler zu halten, derselbe zuweilen Privatvorstellungen in den kleineren, bequemer eingerichteten Theatern gab und letztere eben diesem Zwecke entsprechend eingerichtet waren, woher dann der Name kam.

Aus zweierlei Gründen mußte das Publicum der öffentlichen Theater in London einen von dem der unseren abweichenden Charakter haben, zunächst weil das Theater hier ursprünglich nur für Männer bestimmt war und anfangs nur niedere oder zweideutige Frauen sich in die Theater hineinwagten. Ja selbst als auch ehrbare Frauen sich zum Theaterbesuch entschlossen, geschah das zunächst, umgekehrt wie in Venedig, meist nur maskirt. Der zweite Grund aber war, daß die Vornehmen und Reichen sich lange entweder Schauspieler hielten oder doch die öffent-

lichen bei ihren Feſten in ihren Paläſten und Häuſern ſpielen ließen. Die Königin Eliſabeth, der Hof Jacobs I. wohnte nie einer öffentlichen Vorſtellung bei. Henriette Marie war die erſte Perſon des königlichen Hauſes, welche 1634 eine öffentliche Theatervorſtellung beſuchte. Eliſabeth fand dafür Erſatz in den Vorſtellungen, die die Großen und die Inn of Courts ihr bereiteten, ſowie in denen, die ihr die öffentlichen Schauſpieler und die Children of St. Pauls, of the Chapel, of Weſtminſter und of Windſor in Whitehall oder in andern ihrer Schlöſſer gaben. Gleichwohl wurden die öffentlichen Theater auch von den beſſeren Geſellſchaftsklaſſen, ja ſelbſt von den Vornehmen beſucht. Daß dies, beſonders was die Nebentheater betrifft, auch von dem leichtfertigeren und liederlichen Theil der Londoner Bevölkerung geſchah, daß ſie den galanten Frauen und feilen Dirnen vielfach zum Stelldichein dienten, daß hier Verabredungen zu nächtlichen Ausſchweifungen in benachbarten Tavernen getroffen wurden, wird bei den Erfahrungen, welche man hierin auch heute wieder in den Vorſtadttheatern der großen Städte macht, nicht in Verwunderung ſetzen können. Wäre der puritaniſche Geiſt heute ſo mächtig wie damals, ſo würden wir ohne Zweifel auch ähnliche theils begründete, theils übertreibende Anſchuldigungen gegen die Theater, Schauſpieler und dramatiſchen Dichter zu hören und zu leſen bekommen.

Für die außerordentliche Verſchiedenheit der öffentlichen Theater ſprechen unter Anderem auch die Eintrittspreiſe. Ben Jonſon giebt ſie in ſeinem Luſtſpiel Bartholomew fair von 6 d bis $2^1/_2$ Sh. an. Doch gab es auch Theater, welche Plätze für 2 d, ja ſelbſt für 1 d hatten. Es iſt mit dieſen und ähnlichen Angaben ſchwer zu vereinigen, wenn andere Schriftſteller auf einen Thürhüter hinweiſen, welcher die Platzpreiſe in einer Büchſe in Empfang zu nehmen hatte.*) Vielleicht, daß dies nur den Eintritt in's Haus betraf, der blos zum Beſuch des letzten Platzes berechtigte, die übrigen Plätze aber erſt im Innern gelöſt wurden. Ueberhaupt hatten die Schauſpielhäuſer zwei Eingänge, einen vorderen, der direct in den Zuſchauerraum führte, und einen hintern durch das Tiring house zur Bühne, der möglicherweiſe aber auch mit den Logen des erſten Ranges in Verbindung

*) So bei Dekker in ſeinem 1612 edirten If it be not good the devil is in it, wo er den Schauſpielern einen ehrlichen doorkeeper wünſcht.

ſtand. Jedenfalls traten durch ihn diejenigen ein, welche Platz auf der Bühne nahmen. Es iſt wahrſcheinlich, daß die erſten ſowie die außergewöhnlichen Vorſtellungen höhere Preiſe hatten. Auch ſpricht es gewiß nicht für einen niederen Bildungsgrad der Zuſchauer der öffentlichen Theater, daß ſo tief- und feinſinnige Stücke wie die Shakeſpear'ſchen, wenn er bei deren Dichtung auch mehr das Publicum der Privatvorſtellungen, als ſie in's Auge gefaßt haben wird, ihnen zum Theil doch ſo nachhaltig gefallen konnten. Zwar ſpricht Shakeſpeare einmal ziemlich geringſchätzig von dem großen Haufen, d. i. dem Parterre und den Galerien der öffentlichen Theater, das Stück — ſo heißt es — gefiel dem großen Haufen nicht, es war „Caviar für's Volk" —, im Ganzen ſcheint ſich ihm gegenüber das große Publicum aber beſſer bewährt zu haben, als dieſe Stelle erwarten läßt. Jedenfalls bewies es ſchon dadurch einen entſchieden poetiſchen Sinn und eine rege Phantaſie, daß es von den decorativen Mitteln der Bühne faſt ganz abzuſehen vermochte, ſelbſt noch bei Stoffen, die wir heute ohne eine derartige Verſinnlichung kaum noch für darſtellbar halten. Denn obſchon gemalte Scenerien (painted cloths) ſchon in den Haushaltbüchern des Hofs vom Jahr 1568 vorkommen und 1605 zum erſten Male beweglicher Scenerien, 1610 aber des Decorationswechſels bei den höfiſchen Feſtſpielen gedacht wird, zu welcher Zeit Inigo Jones durch ſeine decorativen Arbeiten große Berühmtheit erlangte, ſo behielt doch die öffentliche Bühne noch längere Zeit ihre faſt decorationsloſe Einfachheit bei.*) Sie war von drei Seiten von einem Behänge von Teppichen oder Vorhängen (arras) eingerahmt, die in der Tragödie von ſchwarzer Farbe geweſen zu ſein ſcheinen. Ein Theil des mittleren, quer über die Bühne laufenden Vorhangs, welcher Traverse hieß, war verſchiebbar und öffnete den Einblick in einen beſonderen Raum, der möglicherweiſe bisweilen eine charakteriſtiſche Ausſtattung darbot. Ueber dem Traverſe befand ſich eine Loge oder Galerie, die vielleicht rings um die Bühne lief, daher die Arras nicht die volle Höhe derſelben hatten. So heißt es z. B.

*) Wenn Coryate 1608 ſchreibt, daß die Häuſer (der Theater) in Venedig ſehr armſelig und gemein gegen die ſtattlichen Theater London's ausſähen, ſo iſt wohl nur von dem Schmucke des Zuſchauerraums nicht von den Decorationen der Bühne die Rede.

in Perkin Warbeck von Ford: „Empfangszimmer im königlichen Schloß mit einer Galerie, auf der Galerie erscheinen: Gräfin Crawford mit verschiedenen anderen Damen“ und in Massinger's Großherzog von Florenz in der 3. Scene des 2. Actes: „Chiaromonte erscheint auf der Galerie.“ Wenn auch meist eine bloße Andeutung, wie das Heraushängen einer den Ort der Handlung ankündigenden Tafel, zur Orientirung des Zuschauers beim Scenenwechsel genügte, so kamen, wie das Tagebuch Henslowe's beweist, doch einzelne gemalte Versatzstücke in Anwendung, die man sich jedoch kaum einfach genug wird denken können. Gewiß aber gab es eine Art von Maschinerie, welche die Geistererscheinungen, Versenkungen, Himmelfahrten zu vermitteln hatte. Auch scheint es, daß die Bühne einen Vorhang besaß, der aber nicht nach den Scenen oder Acten fiel oder zugezogen wurde, da man, wie einzelne Bühnenweisungen erkennen lassen, die Todten hinaustrug. Die Decke der Bühne war gewöhnlich blau bemalt oder behangen. Knight vermuthet jedoch, daß, wenn die Scene bei Nacht spielte, dieselbe ein schwarzes Behänge zeigte.

Ein um so größerer Werth wurde schon damals auf das Costüm gelegt, da es zu den Mitteln der Darstellungskunst des Schauspielers gehörte, welche fast ganz allein die Illusion des Zuschauers zu unterstützen hatte. So fand sich in den Papieren Edward Alleyns*) ein Verzeichniß folgender Kleidungsstücke, als: „14 verschiedene Clokes, 16 Gownes, 16 Antik Sutes, 17 Jerkings and dublets, 11 French hose und 8 Venetians.“ Man wird auf die Bezeichnungen zwar keinen zu großen Werth legen dürfen, da z. B. unter den Antik sutes das Kleid für den „Moore in Venis“ und „Will Sommer's cote“, unter den French hose „Pryam's hose in Dido“ und „Spangled hose in Pericles“ aufgeführt sind. Jedenfalls beweist es aber, daß es mit der Costümtreue übel bestellt war.

Der Tire-man (der Garderobier) war über die „apparels“ und „properties“ der Bühne gesetzt. Dem prompter, Souffleur, auch book-keeper und book-holder genannt, lag wahrscheinlich die Aufbewahrung der Stücke mit ob.

Musik fehlte bei keiner der damaligen theatralischen Darstellungen, die immer mit einem dreifachen Tusch eingeleitet wurden. Auch in

*) Nach Collier's Mittheilungen.

den Stücken selbst, besonders den Histories, spielen die Flourishes eine große Rolle. Doch ward auch vom Gesange vielfach Gebrauch gemacht. Es scheint, daß die Musikanten in zwei einander gegenüberliegenden Logen zur Seite der Bühne (etwa unseren Prosceniumslogen entsprechend) aufgestellt waren.

Man spielte damals meist in den Nachmittagsstunden und zwar bald nach dem Mittagsessen; in der späteren Zeit der Elisabeth nachweislich um 3 Uhr. Die Spiele sollen nach mehreren Stellen der Dramatiker (z. B. im Prologe zu Heinrich VIII.) gewöhnlich nur zwei Stunden gedauert haben. Da der Vorstellung oft noch ein jig folgte, so müßten die meisten Stücke entweder sehr gekürzt oder sehr rasch gespielt worden sein. Daß Kürzungen vorkamen, geht aus einzelnen Angaben der Schauspieldichter hervor. Nichtsdestoweniger wird man nicht annehmen dürfen, daß Stücke wie Hamlet in zwei Stunden aufgeführt wurden. Wäre die Dauer eine auch nur annähernd feststehende gewesen, so würden bühnenerfahrene Schauspieldichter, da sie ihre Stücke meist nur für das Theaterbedürfniß schrieben und zum Theil gar nicht durch den Druck veröffentlichten, wie Greene und Shakespeare, ihren Stücken unmöglich eine so ungleiche und weit über das Maß hinaus gehende Länge gegeben haben. Ben Jonson in seinem Bartholomew fair spricht von $2^1/_2$ Stunden und drüber.

Vor 1600 scheint der Preis, welchen die Theaterunternehmer für ein Stück zahlten, selten 8 £ überstiegen zu haben. Um 1612 findet man öfter 12 £, in einzelnen Fällen sogar 20 und 25 £ erwähnt. Die Preisunterschiede erklären sich wohl theilweise daraus, daß die Stücke unter verschiedenen Bedingungen überlassen wurden. Sie gingen entweder ganz in das Eigenthum einer Bühne über, oder der Autor behielt sich das Veröffentlichungsrecht durch den Druck (the copy-right) vor. Auch bestand noch die Ueblichkeit von Benefizen eines zweiten und dritten Tages, auf welche der Autor möglicherweise gegen ein höheres Honorar Verzicht leisten konnte. Für Zusätze (additions) wurden 1—4 £ bezahlt. Im letzten Falle kamen sie wohl theilweisen Ueberarbeitungen gleich. Prologe und Epiloge trugen dem Autor 5 Sh. ein. In den öffentlichen Theatern wurde die Vorstellung bisweilen, vielleicht auch regelmäßig, mit einem Gebete für das Staatsoberhaupt geschlossen. So heißt es am Schlusse des Epilogs vom 2. Theile von Shakespeare's Heinrich IV.: „Meine Zunge ist müde;

und da meine Füße es auch ſind, will ich euch gute Nacht ſagen und ſo vor euch niederknieen — in Wahrheit aber, um für die Königin zu beten".

Die Schauſpieler waren theils Antheilhaber (sharers) an der Einnahme des Theaters, von welcher vorher die Koſten jedenfalls abgezogen worden waren, theils wurden ſie feſt für eine beſtimmte Zeit (meiſt wöchentlich) engagirt (hiredmen). Es gab Sharers, die einen halben, einen ganzen oder auch mehr als einen Antheil bezogen. Ueber die durchſchnittliche Höhe der Antheile aus dieſer Zeit wiſſen wir nichts Beſtimmtes. Henslowe, der gewiß mehrere Antheile bezog, brachte für ſich pro Vorſtellung meiſt 3—4 £, einmal ſogar 6 £ 7 Sh. 8 ₰ in Rechnung. Zu Goſſon's Zeit ſcheint der hireling etwa 6 Sh. pro Woche verdient zu haben. Doch war dies wohl nach den Leiſtungen verſchieden. Beſonders gut ſcheinen die Darſteller der Frauenrollen bezahlt worden zu ſein. Bis 1608 war nach Coryate noch keine Frau auf der engliſchen Bühne erſchienen. Das ſcheint auch noch lange feſtgehalten worden zu ſein. Bisweilen ſcheint man die Frauenrollen in Masken geſpielt zu haben, wahrſcheinlich aber nur als Nothbehelf, worauf die Anſpielung in Shakeſpeare's Sommernachtstraum hindeutet. Quince rathet hier Flute, ſeine Damenrolle in einer Maske zu ſpielen.

Ueber die bedeutendſten Darſteller der Shakeſpeare'ſchen Periode wird in einem ſpäteren Abſchnitte, ſo weit es der Raum geſtattet, berichtet werden.

V. Shakeſpeare.

Seine Geburt. — Leben in Stratford. — Seine Heirath — Ueberſiedlung nach London. — Muthmaßliche Gründe dafür. — Eindrücke, die ihn daſelbſt erwarteten. — Zuſtand der Bühne und ſein Verhältniß dazu. — Seine geiſtige Unabhängigkeit und dichteriſche Objectivität. — Charakteriſirung ſeines dichteriſchen Vermögens. — Seine Weltanſchauung. — Sein Wiſſen und ſeine Kenntniſſe, insbeſondere die Sprachkenntniß. — Verhältniß zu ſeinen Zeitgenoſſen. — Seine Bedeutung als Schauſpieler. — Entſtehung und Aufeinanderfolge der Werke. — Die Luſtſpiele. — Die Schauſpiele. — Die vaterländiſchen und die römiſchen

Historien. — Die romantischen Tragödien. — Charakteristischer Ueberblick. — Bedeutung. — Spätere Lebensereignisse. — Rückkehr nach Stratford. — Tod. — Ausgaben seiner Werke.

Trotz der umfassenden und eingehenden Forschungen, welche in diesem Jahrhundert angestrengt worden sind, um die Lebensgeschichte des größten Dramatikers aufzuhellen, läßt sich noch heute fast sagen, was Steevens gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts in die Worte zusammenfaßte: „Alles, was wir von Shakespeare mit einiger Sicherheit wissen, ist, daß er in Stratford am Avon geboren wurde, sich verheirathete und Kinder zeugte, später nach London ging, wo er Schauspieler ward und Gedichte und Dramen schrieb, um schließlich nach Stratford zurück zu kehren, sein Testament zu machen und dort zu sterben.“ Wohl sind seitdem verschiedene Documente entdeckt worden, welche einzelne Verhältnisse seines Lebens beleuchten, aber es ist um so schwerer, weitergehende Folgerungen auf sie in Bezug auf seine Entwicklung und seinen Charakter zu gründen, als sie zum Theil durch nachgewiesene Fälschungen verdächtig geworden sind. Kaum minder unsicher sind die Schlüsse, die man aus seinen Werken in solcher Beziehung gezogen hat, wenn diese auch ohne Zweifel manches Licht darüber verbreiten. Besonders wird man sich hüten müssen, die Anschauungen der einzelnen Persönlichkeiten, die er dargestellt hat, welches Gewicht er auf sie auch gelegt haben möchte, mit seinen persönlichen Ueberzeugungen und die persönlichen Ueberzeugungen, von denen seine Dichtungen wirklich durchdrungen sind, mit denen zu verwechseln, die ihn bei seinem Handeln im praktischen Leben leiteten. Denn was das erste betrifft, so fordert keine andere Dichtungsform eine so objective, ganz in ihren Gegenstand aufgehende Darstellungsweise wie die dramatische, und kaum noch ein anderer Dichter ist dieser Forderung in dem Maße nachgekommen wie Shakespeare. Immer hoch und frei über dem Ganzen schwebt in seinen Dramen sein Geist, und nur aus der Darstellung des Ganzen, aus den Beziehungen, in denen darin das Einzelne zu diesem und zu einander steht, aus der Beleuchtung, in welche er beides gerückt, sehen wir seine eigene Weltanschauung hervortreten. Wohl sollte man bei der Wahrheit, die allen seinen Dichtungen eigen ist, annehmen dürfen, daß diese Weltanschauung ihm nicht nur momentane Ueberzeugung war, sondern er auch im praktischen Leben fest an ihr hielt. Doch nicht nur, daß die Weltanschauung und die ethischen Ueberzeugungen des Menschen

nicht etwas mit einem Mal Fertiges ſind, ſondern ebenfalls ihre Entwicklung haben, liegt es überhaupt in der Natur der Dinge, daß ſich dieſelben auch noch mit dem veränderten Standpunkte verändern. Wie die komiſche Weltanſchauung des Dichters eine andere als die tragiſche iſt, wenn ſie auch beide ihre Berührungspunkte und eine innere Einheit haben, ſo iſt auch die Weltanſchauung des Dichters von der des Philoſophen oder Staatsmanns, ſowie überhaupt von der des praktiſchen Menſchen verſchieden, deſſen Standpunkt meiſt kein ſo freier und hoher wie der ſeinige iſt, und deſſen Zwecke und Ziele von einer ganz anderen Ordnung, als die ſeinigen ſind. Jedenfalls werden wir unter den wenigen, völlig ſicher geſtellten Thatſachen aus Shakeſpeare's Leben auch ſolchen zu begegnen haben, die uns belehren, daß ſich bei ihm die Anſchauungen des Dichters und Menſchen nicht überall vollkommen deckten, daß ſie überhaupt nicht zu allen Zeiten dieſelben waren, ſondern wie alles Lebendige eine beſtimmte Entwicklung hatten. Doch ſelbſt auf dieſe Widerſprüche, die ſich theils aus der Natur des menſchlichen Geiſtes, theils aus den individuellen Lebensbedingungen des Dichters erklären, wird man keine zu weit gehenden Schlüſſe zu ziehen haben.

Mit größtem Mißtrauen wird aber alles das zu behandeln ſein, was ſich in der Form anecdotiſcher Ueberlieferung in die Lebensgeſchichte des Dichters eingeſchlichen hat, beſonders wenn, wie es faſt durchgehend der Fall, es ſich nicht bis auf die Zeit des Dichters zurückverfolgen läßt. Das Thatſächliche, daß dieſen Anecdoten, die meiſt erſt um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert aufgetaucht ſind, etwa zu Grunde liegt, wird meiſt — wie es bei einigen dieſer Ueberlieferungen nachweisbar iſt — von anderen, uns zur Zeit unbekannten Perſonen nur auf ihn übertragen worden ſein. Selbſt bei denjenigen Anecdoten, welche, wie die Sage von der Wilddieberei des Dichters, eine Beſtätigung durch einzelne Stellen ſeiner Werke zu erhalten ſcheinen, wird es noch fraglich ſein, ob dieſe Stellen nicht vielleicht erſt zu ihrer Entſtehung und Erfindung Veranlaſſung gaben. Haben es doch ſelbſt Gelehrte nicht verſchmäht, Documente zu fälſchen, um auf dem Gebiete der literariſcheu Forſchung durch neue Entdeckungen zu glänzen. Bemerkenswerth wenigſtens iſt, daß faſt alle dieſe Anecdoten gerade erſt in der Zeit ſichtbar werden, da der Sinn für die Erforſchung des Lebens des Dichters erwacht war, ſie desſelben meiſt wenig

würdig erſcheinen und zum Theil auch nur wenig Anſpruch auf äußere Wahrſcheinlichkeit haben.

Nicholas Rowe war der erſte, welcher um 1709 in ſeiner Shakeſpeare-Ausgabe mit dem Verſuch einer biographiſchen Skizze des Dichters hervortrat.*) Seine hauptſächlichſten Quellen, Davenant, Betterton, Aubrey, waren ſehr unſicher. Er ſelbſt nahm es mit der Wahrheit wohl auch nicht genau, da er ſich nicht geſcheut, ſeine Bearbeitung der Maſſinger-Field'ſchen: The fatal dowry, unter dem Namen The fair penitent für ein Originalwerk von ſich ſelbſt auszugeben. Doch ſoll ſein Verdienſt um die Wiederaufnahme der Shakeſpeare'ſchen Dichtung, um deren Textkritik und um die Erforſchung des Lebens des Dichters, zu denen er die erſte bedeutendere Anregung gab, darum keineswegs verkannt werden. Neben vielem Falſchen hat er auch manches Thatſächliche an's Licht gezogen und daher auch aus ſicheren Quellen geſchöpft.

William Shakeſpeare**), Sohn des John Shakeſpeare

---

*) Elze (a. a. O. 1.) theilt mit, daß in der 1694 erſchienenen erſten Auflage von Ludolff Bentham's „Engelländiſcher Kirchen- und Schulenſtaat" Shakeſpeare noch nicht einmal erwähnt wird.

**) Kein Name hat ſo verſchiedene Schreibweiſen aufzuweiſen. Man hat deren 55 gezählt. Auch die dem Dichter ſelbſt zugeſchriebenen Unterſchriften weichen zum größten Theil voneinander ab. Der Grammatiker Koch hat (im Jahrb. für rom. u. engl. Literatur 1865. S. 322) den Namen nach hiſtoriſchen Laut- und Sprachgeſetzen unterſucht und ſich für Shakspere entſchieden. Er erklärt die Dehnung der erſten Sylbe lediglich für eine durch das Gefühl für den Wohlklang bedingte Neuerung. Indeſſen findet ſich der Name nicht nur in den drei älteſten der Urkunden, die ihn enthalten, ſowie in der Wappenverleihungsurkunde und in faſt allen Quartausgaben Shakespeare geſchrieben, ſondern man hat auch in der Verkürzung der Vorderſylbe einen Provinzialismus zu erkennen geglaubt, während die Ausſprache der Gebildeten die Dehnung verlange. Die erſte engliſche Shakeſpearegeſellſchaft entſchied ſich für dieſe Schreibung, die neue dagegen für Shakespere, die deutſche wieder für Shakespeare. (Siehe hierüber Elze, a. a. O. S. 617.) — Malone's Shakespeare by Boswell, 1821. — Drake, Shakespeare and his times. Paris 1838. — Knight, Studies of Shakespeare' Lond. 1849. — Coleridge, Seven lectures on Shakespeare and Milton, 1856. — Lord Campbell, Legal acquirements. Lond. 1859. — De Quincey, Shakespeare. Edinb. 1864. — Hallitwell, Illustrations of the life of Shakespeare 1874. — Ward, a. a. O. I. — Shakespeare Soc. papers. — Ulrici, Shakeſpeare's dramatiſche Kunſt. 3. Aufl. Halle 1873. — Frieſen, Shakeſpeare-Studien, Wien 1874.

und der Mary Arden, wurde als das vorletzte von acht Kindern, mit denen die Ehe beider gesegnet war, nach dem Kirchenbuche von Stratford am 26. April 1564 getauft und, wenn, wie es in der Regel der Fall war — denn schon hier begegnen wir einem „Wenn" — die Taufe drei Tage nach der Geburt stattgefunden haben sollte, am 23. April (dem Todestage des Dichters) desselben Jahres geboren. Sein Vater gehörte einer weitverbreiteten Familie des Warwickshire an, deren Glieder Handwerker waren oder zu den bäuerlichen Landwirthen, daher auch nur zur Yeomanry zählten. Sein Großvater, Richard, war ein Farmer in Smitterfield, Pachter des Robert Arden, der einem der ältesten und angesehensten, zur Gentry zählenden Geschlechter der Grafschaft entsprungen war. Es war eine der Töchter desselben, die John 1557 heirathete; ohne Zweifel eine gute Parthie, die Wohlstand und Ansehen in's Haus brachte. Schon 1552 war John nach Stratford übersiedelt, wo er sich ansässig machte und neben der Landwirthschaft zugleich noch Geschäfte mit Wolle und Vieh und, wie einige wollen, das Gewerbe der Handschuhmacherei betrieb. Er verstand nicht nur seinen Wohlstand zu erweitern, sondern auch längere Zeit einen großen Einfluß auf die städtischen Angelegenheiten zu gewinnen, da er sich durch eine Anzahl kleinerer Ehrenämter allmählich bis zum High Bailiff (1568) emporarbeitete, eine Stellung, die er jedoch nur ein Jahr bekleidete. 1571 findet man ihn dagegen noch immer als ersten Alderman aufgeführt.

Es ist wahrscheinlich, daß William die Grammar School von Stratford besuchte, in der er in einem gewissen Umfang Latein lernen konnte. Auch läßt sich von einem so reich beanlagten Geiste, wie dem seinen, voraussetzen, daß er überhaupt jede Gelegenheit, seine Kenntnisse zu erweitern, ergriff, wenn ihn auch seine große Empfänglichkeit für alle äußeren Eindrücke und seine wunderbare Beobachtungsgabe zunächst

— Elze, W. Shakespeare. Halle. 1876. — Shakespearejahrbuch. — Guizot, Shakespeare et son temps. Paris 1852. — Mezières, Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques. Paris 1860. — Taine, a. a. O. II. — Ausgabe von White, R. Gr. Halliwell, 1852. — Collier, 1858. — Knight, 1857—63. — Dyce, 3. Aufl. 1875. — Delius, 4. Aufl. Elberfeld 1876. — Hazlitt, Characters of Shakespeare's plays. 1817. — A. W. Schlegel, Vorles. über dramat. Kunst. 1846. — Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. 1873. — Kreißig, Vorles. über Shakespeare, 2. Aufl. 1873. — Prölß, R., Erläuterungen zu Shakespeare. Leipz. 1874—78.

mehr auf Natur und Leben, als auf das Studiren verwiesen haben sollten. Doch wird er auch sicher im Gespräch und in Büchern Belehrung gesucht und gefunden haben. Denn obschon Stratford nur ein kleines Landstädtchen war, so fehlte es nicht an Anregung, da es von vier Straßen durchschnitten wurde, die es mit den größeren Orten der Grafschaft verbanden. Dazu war die Gegend reich an anmuthigen und zum Theil romantisch gelegenen Herrensitzen, und auch an historischen Erinnerungen fehlte es nicht. Besonders waren Stadt und Schloß Warwick mit ihnen verknüpft, dessen Grafen eine so große Rolle in der Geschichte Englands, vor allem in den nicht weit zurückliegenden Kämpfen der beiden Rosen gespielt. Noch waren ihre Thaten und Schicksale gewiß im Gedächtniß der Leute und im Munde der Minstrels, welche damals das Land noch durchzogen und mit ihren Liedern und Sagen dem Volke die langen Winterabende verkürzten. Und lange nachdem die Minstrels verschwunden waren, erhielten sich ihre Lieder noch fort. Shakespeare bewahrte ihnen eine fast zärtliche Neigung. Ueberhaupt waren Musik und Gesang weithin verbreitet. Wie tief die Eindrücke waren, die sie auf die junge Seele des Dichters ausübten, hören wir aus vielen seiner Stücke heraus. Fast immer sind aber diese Erinnerungen mit Beziehungen auf das ländliche Leben verbunden. So z. B. in jener Stelle aus „Was ihr wollt", welche für viele hier Platz finden mag:

Komm, Bursch, sing uns das Lied von gestern Abend.
Gieb Acht, Cesario, es ist alt und schlicht.
Die Spinnerinnen in der freien Luft,
Die jungen Mägde, wenn sie Spitzen weben,
So pflegen sie's zu singen. S'ist einfältig
Und tändelt mit der Unschuld süßer Liebe,
So wie die alte Zeit.

An Beziehungen auf das ländliche Leben, auf Freud' und Leid, Lust und Weh desselben, fehlt es seinen Dichtungen überhaupt nicht. Sie verleihen vielen derselben einen Theil ihres naturfrischen, volksthümlich-poetischen Reizes. Sie lassen erkennen, daß es bei aller Einfalt und Naivität, mit seinen Kirchweihen, Hochzeiten und anderen Fest- und Feiertagen, bei denen es nicht an Tanz und Spielen, an Hahnkämpfen und Wettlaufen, an Schießen mit Bogen und Armbrust, an Mummenschanz und allerlei anderer Kurzweil fehlte, ein fröhliches,

innerlich reiches Leben war, welches der Dichter in seiner Kindheit und Jugend durchlebte. Selber an Schauspielen war kein Mangel in Stratford. Wurde es doch in den Jahren 1569—87 nicht weniger als 24 Mal von wandernden Schauspielertruppen besucht, darunter von keinen geringeren als denen der Grafen Leicester, Warwick, Worcester und Derby, des Lord Strange und des Grafen von Essex. Mußten dieselben auf William, bei dem in ihm schlummernden seltnen Talent, nicht einen tiefen, ja überwältigenden Eindruck ausüben? Sah er hier doch vielleicht Künstler wie den älteren Burbadge und Stücke wie die alten englischen Historien und Kyd's spanische Tragödie.

Diese häufigen Spiele der Schauspieler in Stratford sprechen allein für den lebens- und schaulustigen Sinn, der damals den blühenden Ort noch belebte, in welchem nur kurze Zeit später der Wohlstand in's Sinken und der puritanische Geist zur Herrschaft kam.

Es ist unbekannt, wann Shakespeare die Schule verlassen und welchem Lebensberuf er sich zunächst zugewendet hat, wohl aber weiß man, daß vom Jahre 1578 an, wenn nicht schon früher, die Vermögensverhältnisse des Vaters zurückgingen. In diesem Jahre verpfändete derselbe ein ihm zugehöriges Gut an einen Verwandten, sich das Rückkaufsrecht jedoch vorbehaltend. Eine Erbschaft setzte ihn zwar in den Stand, von diesem Rechte Gebrauch zu machen. Der Darleiher bestritt es jedoch, was einen Proceß zur Folge hatte, der aber bald in's Stocken gerieth, weil die Mittel dazu wahrscheinlich wieder versiegten.

Es ist gesagt worden, daß Shakespeare inzwischen Schulmeister auf dem Lande gewesen sei, daß er bei einem Advocaten in der Lehre gestanden habe. Jenes ist heute so gut wie verworfen, dieses dagegen hat wegen einer Stelle in der Epistle to the gentlemen students of the two universities von Th. Nash*) und wegen der juristischen

*) Sie ist Greene's Menaphon (1789) vorgedruckt. Die Stelle aber heißt: It is a common practice now-a-days among a sort of shifting companions, that ran through every art and thrive by none, to leave the trade of Noverint (Noverint universi war der übliche Anfang der lateinischen Urkunden zu Shakespeare's Zeit), whereto they were born and busy themselves with the endeavours of art, that could scarcely latinize their neck-verse, if they should have need, yet English Seneca, read by candle light, yields many good sentences, as: „Blood is a beggar" and so forth; and if you entreat him far in a frosting morning,

Kenntniſſe, die Shakeſpeare in verſchiedenen ſeiner Dichtungen an den Tag gelegt hat, noch immer wieder Anhänger gefunden. Das Wahrſcheinlichere aber iſt, daß Shakeſpeare zunächſt ſeinem Vater in ſeinem Gewerbe beigeſtanden hat, was ihn ja ebenfalls in Berührung mit verſchiedenen Rechtsverhältniſſen bringen konnte. Insbeſondere mußte er in jenen Proceß ſeines Vaters einen tieferen Einblick gewonnen haben, um ſo viel ſpäter, von London aus, dieſen zur Wiederaufnahme desſelben ermuntern und beſtimmen zu können. Seine Heirath mochte ihn dann aber vielleicht zu einer gewiſſen Selbſtändigkeit geführt haben.

Dieſe vorzeitige Heirath iſt das Einzige, worüber wir aus dieſer Lebensperiode des Dichters einige ſichere Nachrichten haben, inſofern eine erhalten gebliebene Urkunde aus dem Kirchenarchive zu Worceſter vom 28. Nov. 1582*) die Ermächtigung Shakeſpeare's enthält, die Jungfrau Anna Hathaway von Stratford, Tochter des Richard Hathaway, alias Gardiner de Shottery bei Stratford, nach einmaligem Aufgebot unbeanſtandet heirathen zu dürfen. Obſchon ſich ein Trauungszeugniß nirgend hat auffinden laſſen, ſo iſt doch gewiß nicht zu zweifeln, daß die Ehe vollzogen ward, da Anna in allen ſpäteren Urkunden, in denen ſie aufgeführt wird, als die Ehefrau William Shakeſpeare's und ihre mit Shakeſpeare gezeugten Kinder als eheliche anerkannt erſcheinen. Die Eile, mit der dies zu Stande kam, erklärt ſich aus der Geburt des erſten Kindes beider, Suſanne, das ſchon am 26. Mai 1583 das Licht der Welt erblickte. Dies erſcheint um ſo auffälliger, als Anna Hathaway, nach ihrer Grabſchrift, 1556 geboren, mithin 8 Jahre älter als der damals erſt im 18. Jahre ſtehende, aber jedenfalls körperlich wie geiſtig frühreife Dichter war. Doch werden wir annehmen müſſen, daß er zu dieſem übereilt erſcheinenden,

---

he will afford you whole hamlets, I should say handful of tragical speeches. Wenn dieſe Stelle ſich wirklich auf Shakeſpeare bezog, was zu glauben wohl nur das Wort hamlets in Verbindung mit a frosty morning veranlaßte, ſo müßte ſich Shakeſpeare nicht nur um 1589 ſchon eine gewiſſe Berühmtheit, wenn auch nur beim Publicum, errungen, ſondern auch ſeinen Hamlet, wennſchon in einer weſentlich anderen Geſtalt als in der wir ihn kennen, geſchrieben und zur Aufführung gebracht haben.

*) Bei Collier, Shakespeare-society Papers III; bei Halliwell, Life of Shakespeare und in der Dice Edition abgedruckt.

durch einen Fehltritt aber nothwendig gewordenen Schritte durch wirklich anziehende Eigenschaften des Mädchens, wenn sie auch nur in dem sinnlichen Reize der äußeren Erscheinung gelegen hätten, bestimmt worden ist, da materielle Vortheile darauf keineswegs Einfluß hatten. Denn obschon Anna aus vermögender Familie stammte, war sie von ihrem bereits im Juni 1582 (das ist also noch vor dem Zeitpunkte, in welchem ihr Verhältniß zu Shakespeare verhängnißvolle Folgen gehabt haben konnte), gestorbenen Vater mit noch einer anderen Schwester im Testament ganz übergangen worden, während die übrigen Töchter darin, kärglich genug, wenigstens mit 20 Nobel bedacht worden waren. Auch scheint es, daß Shakespeare's Vater sich zu dieser Heirath ziemlich kühl verhalten habe, während sie von Anna's Verwandten sichtlich gefördert wurde. Möglich, daß diese auch eine kleine Aussteuer bewilligten. Im Uebrigen weiß man nur, daß dieser Ehe noch zwei Kinder, das Zwillingspaar Hamnet und Judith entsprangen, welche urkundlich am 2. Febr. 1585 die Taufe empfingen.

Dieses Wachsthum der Familie fiel in die Zeit, da die Vermögensverhältnisse des Vaters wieder völlig zurückgingen. Am 19. Juni 1586 wurde ein Pfändungsbefehl gegen denselben erlassen, der aber, wegen Mangel an jedem Besitz, gegenstandlos wurde. Bald darauf erfolgte die Absetzung von dem Ehrenamte eines Aldermans, das er also noch immer bekleidet hatte. Auch von neuen Haftsbefehlen sprechen die Acten. Es wird jetzt ziemlich allgemein angenommen, daß Shakespeare zu dieser Zeit sich bereits in London befand. Unter den Gründen, die ihn zu diesem Schritte bestimmt haben sollen, hat man nicht nur die bedrängte Lage seiner Familie und den sich immer stärker in ihm regenden und nach freier Lebensäußerung ringenden dichterischen Genius, sondern auch das angebliche Unglück seiner Ehe und jene Sage von der Wilddieberei angeführt, die er im Parke des Sir Thomas Lucy in Hampton, einem in der Nachbarschaft liegenden Dorfe, verübt haben soll.

Was das eheliche Unglück des Dichters betrifft, so weiß man dafür wenig mehr anzuführen, als die Erfahrung, daß eheliche Verbindungen, die auf einem so großen Mißverhältnisse der Jahre beruhen, meist nicht befriedigen, ja wohl nicht selten zum Unheile ausschlagen. Auch hat man damit einige Stellen in Shakespeare's Dramen in Verbindung gebracht, von denen sich die weitaus wichtigste aber erst in

einem der ſpäteren Stücke des Dichters befindet*), ſowie mit der Liebloſigkeit, die ſich gegen ſeine Gattin in ſeinem Teſtamente ausſprechen ſoll.

Man wird jedoch gut thun, hieran nicht zu weitgehende Folgerungen zu knüpfen. Wie auch das Verhältniß Shakeſpeare's zu ſeiner Gattin geweſen ſein möge — und bis zu einem wirklichen Bruche gedieh es nicht — ſo konnte es wenigſtens zur Zeit, da er Stratford verließ, kaum ſchon einen ſolchen Grad der Unleidlichkeit erreicht haben, um ihn gewiſſermaßen zur Flucht aus ſeinem Hauſe und von ſeinen Kindern zu nöthigen. Anna konnte nach drei Jahren unmöglich den Zauber völlig verloren haben, der ſie ihm da ſo begehrenswerth gemacht hatte, und am wenigſten iſt es einem Jüngling von der ernſten, tiefethiſchen Gemüthsanlage Shakeſpeare's, von ſeiner Feinheit des Empfindens ähnlich, das Weib, das er vor ſo kurzer Zeit noch geliebt, grade nachdem ſie ihm einen Sohn, einen Erben ſeines Namens, geſchenkt und durch eine ſchwere Niederkunft in eine mitleidwürdige Lage gerathen war, zu verlaſſen. Wiſſen wir doch nicht einmal mit völliger

*) Sie heißt:

Wähle doch das Weib
Sich einen ältren ſtets! So fügt ſie ſich ihm an,
So herrſcht ſie ſicher in des Gatten Bruſt.
Denn, Knabe, wie wir uns auch preiſen mögen,
Sind unſre Neigungen doch wankelmüth'ger,
Unſichrer, ſchwanker, leichter her und hin,
Als die der Frau'n.

Viola.
Ich glaub' es, gnäd'ger Herr.

Herzog.
So wähl' Dir eine jüngere Geliebte,
Sonſt hält unmöglich Deine Liebe Stand.
Denn Mädchen ſind wie Roſen, kaum entfaltet,
Iſt ihre holde Blüthe ſchon veraltet.

Es iſt nicht unmöglich, daß des Dichters eigne Erfahrung in dieſer Stelle mit anklingt, wiewohl es ein ſehr verſpäteter Nachklang wäre. Jedenfalls iſt er ohne jede Bitterkeit; vielmehr würde der Dichter die größere Schuld ſich ſelber beimeſſen. Der Schluß aber zielt auf ein allgemeines Frauenſchickſal hin. Und in der That kann auch die jüngere Frau verblühen, und verblüht ſogar meiſt während der ältere Mann noch in vollſter Kraft ſteht.

Sicherheit, ob seine Familie ihn nicht für eine kürzere oder längere Zeit nach London begleitet hat oder ihm doch, nachdem er sich daselbst eine Stellung erworben, nachgefolgt ist.

Nicht minder fraglich erscheint die Flucht des Dichters vor der muthmaßlichen Verfolgung des Sir Thomas Lucy, besonders wenn es wahr wäre, daß Shakespeare alljährlich nach Stratford gekommen sei. Es entspricht einem solchen Fluchtversuche sehr wenig, sich auf offener Bühne zur Schau zu stellen, wo ihn sein vermeintlicher Gegner, der oft in London zu thun hatte, so leicht würde haben entdecken können.

Zu was aber auch nach so unsicheren Erklärungen suchen, da die Sorge für die Existenz seiner Familie und der Drang seines dichterischen Ingeniums dazu vollkommen ausreichend sind. Ja ich glaube sogar aus den Thatsachen schließen zu dürfen, daß, wie groß dieser Drang auch gewesen sein mag, doch jene Sorge das ausschlaggebende beider Motive gewesen ist, wenn es auch erst selbst wieder jenen Drang und jene Fähigkeit des Dichters zur Voraussetzung hatte. Denn durch das ganze spätere Leben desselben läßt sich, wie ich noch näher zu berühren haben werde, das Streben verfolgen, sich und seiner Familie einen gesicherten Besitz und eine geachtete Lebensstellung zu erringen. Sein dichterischer Ruhm scheint ihm zuletzt doch nur das Mittel hierzu gewesen zu sein. Nicht London, nein, das bescheidene, weltabgelegene Stratford war schon in der Blüthezeit seines poetischen Schaffens das Ziel seiner Anstrengungen. Dorthin, in den Schooß seiner Familie, zog es ihn mitten aus den Triumphen der Bühne wieder zurück. Und während wir ihn in seinem Testamente aufs Sorglichste um die Sicherstellung des bürgerlichen Wohlstandes der Seinen bemüht sehen werden, scheint er die Fortdauer seines dichterischen Ruhms ganz aus den Augen verloren zu haben. Ohne seine Collegen Hemminge und Condell, die sich nach seinem Tode um die Herausgabe seiner Werke verdient machten, würde wahrscheinlich ein großer Theil seiner Schöpfungen verloren gegangen sein.

Wenn ihm der Verfall des väterlichen Wohlstandes und die eigne bedrängte Lage, der Hinblick auf das Wachsthum seiner Familie aber auch dazu anspornte, das Glück auf einem neuen Wege zu suchen, so wies diesen selbst ihm doch zweifellos nur sein Talent an, welches dem 21jährigen jungen Mann sich gewiß längst irgendwie offenbart haben mußte, zumal es an äußerer Anregung dazu nicht gefehlt hatte.

Es iſt keine willkürliche Annahme, daß Shakeſpeare ſchon in Stratford in Beziehung zu den Londoner Schauſpielern, welche hier ſpielten getreten ſei, zumal einige derſelben ihm noch durch Landsmannſchaft näher ſtanden, ja, daß er ihnen vielleicht ſchon Proben ſeines Talentes abgelegt hatte und von ihnen zum Anſchluß aufgemuntert worden war. Um ſo wahrſcheinlicher dieſe Vermuthungen ſind, um ſo weniger verdienen die Ueberlieferungen Glauben, welche ihn anfangs in London als Schreiber, Drucker, Pferdejungen, Souffleurgehilfen u. ſ. w. auftreten laſſen; Annahmen, welche ebenſo ſehr ſeiner Lage, den aus ihr erklärlichen Bedürfniſſen und Plänen, als dem Geiſt und Genie dieſes wunderbaren Mannes entſprechen. Er, der ſchon die Bühnendichtung mehr als Mittel zum Zweck, wie als Zweck ergriffen zu haben ſcheint, würde ſich ſchwerlich tiefer als zum Schauſpieler erniedrigt haben. Denn wie hoch er auch ſelbſt von dem Beruf der Bühne und des Schauſpielers dachte, ſo mußte er ſich hierin doch bald im Widerſpruch mit der bürgerlichen und geſellſchaftlichen Auffaſſung ſeiner Zeit fühlen — Empfindungen, unter denen er, nach ſeinen Sonetten, ſchon früh nicht wenig gelitten hat. Dies findet auch in den Anſtrengungen Beſtätigung, welche er vielleicht gleich bei Beginn ſeiner dichteriſchen Carrière gemacht, ſich durch epiſche und lyriſche, im Modegeſchmack der Zeit geſchriebene Dichtungen, die ja auch die einzigen ſind, welche er ſelbſt durch den Druck veröffentlichte, über die Stellung zu heben, in die ſich der play-wright, mochte er ein noch ſo großer Dichter ſein, von der öffentlichen Meinung herabgedrückt fand.

Es wird jetzt ſo ziemlich allgemein angenommen, daß Shakeſpeare noch im Jahre 1585 nach London kam. Auch hege ich keinen Zweifel, daß er ſich hier ſofort der Bühne zuwendete. Als ſelbſtverſtändlich aber ſollte es wenigſtens betrachtet werden, daß ein Geiſt von der Tiefe und Weite des ſeinigen in einem ſchon ſo vorgeſchrittenen Lebensalter und auf dem ſeinem Genie eigenſten Gebiete den Sachverſtändigen gleich bei ſeinem erſten Auftreten imponiren mußte. Auch können wir uns den Eindruck, den er, dem nichts bedeutungslos war, der alles mit offenen Sinnen, mit warmem Herzen und mit poetiſchem Tiefſinn ergriff, von London empfing, kaum tief und mächtig genug vorſtellen.

Wie reich und mannichfaltig auch die Eindrücke geweſen ſein mögen, die das ländliche Leben der Heimath auf ſeine jugendliche Seele

ausgeübt hatte — und seine Dichtungen geben das beredteste Zeugniß davon — wie groß wir uns auch die Erfahrung vorstellen dürfen, die er mit seinem in die Tiefe dringenden Geiste aus ihnen geschöpft, so mußte für ihn doch die Welt, in die er hier trat, eine völlig neue sein. War sie es doch zum Theil selbst noch für die, welche in London geboren waren. Denn es war eine Welt, in der sich der Geist einer neuen Zeit fast gewaltsam dem Schooße der alten entrang, zu welcher in die theils lichten, theils durch ihre Fremdartigkeit verwirrenden und erschreckenden Erscheinungen jener die bald finsteren, bald ehrwürdigen oder behaglichen Gestalten dieser hereinragten; eine Welt, in der sich die stärksten, mannichfaltigsten Gegensätze abstoßend berührten und feindlich bedrohten —, hier Aberglaube und eine ihm dienende dunkle Naturforschung, eine ihn ausbeutende Industrie, dort Freigeisterei und Machiavellismus —, hier mittelalterliche Scholastik, dort eine ihr entgegenstrebende neue Philosophie und Wissenschaft, Baco an ihrer Spitze —, hier schmucklose karge Einfalt der Sitte, dort Ueberfeinerung, Modesucht, Prachtliebe —, hier puritanische Strenge und Enthaltsamkeit, dort heiterer Frohsinn, Schaulust und ausschweifender Lebensgenuß —, hier eine zelotische Bekämpfung, dort Liebe und Pflege von Poesie und von Kunst, —, hier die Gothik und der alte heimathliche, national-volksthümliche Kunstgeschmack, dort die Bevorzugung des Fremden, die Renaissance und eine gelehrte, höfische Kunst —, hier Katholicismus, dort Staatskirchenthum und Puritanismus. Es war die Zeit, da der Nationalgeist durch die die Weltmacht der Spanier brechende Vernichtung der Armada (1588), sowie durch die Entdeckung und Colonisirung ferner Länder und mit ihm Industrie und Gewerbe einen ungeheuren Aufschwung nahmen, ein ungeheurer Reichthum in London, als einem der Centralpunkte des Welthandels, zusammenfloß, eine Zeit, von deren Bedeutung auch das mit Zeugniß ablegen mag, daß damals (April 1588) die erste englische Zeitung, der englische Mercur, entstand. Außerordentliche Erscheinungen traten auf fast allen Gebieten hervor. Nicht Shakespeare allein glänzte damals am poetischen Himmel. Einer der größten englischen Epiker, Spencer, trat vor ihm schon auf, dem Dichter wie Drayton, Warner, Daniel zur Seite liefen. Daneben verbreitete Roger Bacon sein weit hinaus strahlendes Licht, erregten die Seehelden Howard, Hawkins, Drake und Walter Raleigh das Staunen

der Welt, glänzte ein Staatsmann wie Cecil, blühten die Muſiker Dowland und die beiden Morley. Dazu die Oeffentlichkeit des damaligen Lebens, welche bei der Prachtliebe des Hofs und des Adels der Schauluſt des Volks die reichſte Nahrung bot, zu deren Entfaltung die großen politiſchen Ereigniſſe glänzende Gelegenheit gaben, ſo daß das Leben gewiſſermaßen ſelbſt zu einer Bühne, zu einem Schauſpiel wurde, wobei die tragiſchen Geſchicke, die ſich an Maria Stuart und ihren Anhängern vollzogen und ebenfalls gleich in die erſten Jahre von Shakeſpeare's Ueberſiedlung nach London fielen, ebenfalls eine Rolle ſpielten.

Kein Zweifel, daß dieſe Fülle der Geſtalten und Eindrücke auch ihr Verwirrendes haben mußte. Shakeſpeare ſteht aber grade dadurch ſo hoch über allen Dichtern der Zeit, daß er bei dem umfaſſendſten Ueberblicke die ruhige Klarheit des Geiſtes niemals verlor, nie in irgend einer Einſeitigkeit befangen war, ſondern alle dieſe Erſcheinungen, ihre Gegenſätze und Widerſprüche mit ſouveräner Freiheit beherrſchte und ſich ihrer in vollkommenſter Objectivität zu ſeinen poetiſchen Zwecken zu bemächtigen verſtand, daher auch der verſchiedenen Formen und gegenſätzlichen Richtungen, welche die dramatiſche Bühne ihm darbot. Denn hier ſtießen nicht nur die ſo verſchiedenartigen Dramen Lilly's, Kyd's, Marlowe's und Peele's mit den älteren Hiſtorien und den neueren bürgerlichen criminaliſtiſchen Stücken zuſammen, ſondern auch mit den noch aus dem Mittelalter hereinragenden Allegorien und Moralplays, den Enterludes und Jigs, den Nachahmungen der Römer und Italiener und den höfiſchen Masken und Feſtſpielen. Noch in der Verordnung vom Jahre 1603, in welcher Jacob I. die Truppe des Globetheaters, welcher Shakeſpeare angehörte, zu ſeinen Hofſchauſpielern ernannte, wurden dieſelben ausdrücklich zur Darſtellung von: „comedies, histories, enterludes, morals, pastorals, stage-plaies and such like“ ermächtigt. Welche Varietäten der Pedantismus der Fachmänner noch überdies, jedenfalls in Anlehnung an die Italiener, geſchaffen hatte (bei denen wir ähnlichen Bezeichnungen begegneten), beweiſt eine Stelle in Hamlet, in der von „Tragödie, Komödie, Hiſtorie, Paſtorale, Paſtoral-Komödie, Tragico-Hiſtorie, Tragico-Comico-Hiſtorico-Paſtorale und Stegreifſpielen“ die Rede iſt. Shakeſpeare ergriff von allem das, was ſeinem Begriffe vom Drama, den Ideen, welche er darſtellen wollte, und ſeinen poetiſchen Abſichten irgend entſprach. Er ahmte die Moral-

plays und Allegories darin nach, daß er ſeinen Dramen eine Idee zu Grunde legte, mit der er alle ſeine Geſtalten, nur eine jede in einer beſtimmten ihrem individuellen Charakter entſprechenden Weiſe beſeelte, ſo daß ſie gleichſam zu Symbolen derſelben wurden, einer Symbolik, die aber ganz in ſeiner realiſtiſch naturwahren Darſtellung aufging. Er bemächtigte ſich der alten Hiſtories und gab ihnen eine mannichfaltige künſtleriſche Form. Er bildete das allegoriſche Märchenelement des Lilly'ſchen Dramas zu ſo tiefſinnigen duftigen dramatiſchen Gemälden, wie den Sommernachtstraum oder Sturm, aus. Er ergriff den Euphuismus und geißelte ihn mit ſeinen eigenen Mitteln, die er in einem Stücke, wie Liebes Leid und Luſt, mit einer im engliſchen Drama noch ungeahnten Grazie behandelte. Die Enterludes wurden ihm zu Vorbildern für die ſeinen Luſtſpielen eingemiſchten derbkomiſchen Scenen, die Jigs für die Narren der Luſtſpiele. Die Masken der italieniſchen Stegreifſpiele ſprechen uns aus einem Stücke wie Die bezähmte Widerſpenſtige in einer poetiſch erhöhten Form an. Selbſt von den Masken des engliſchen Hofes, wie von dem alten Dumbſhow hat er einen trefflichen künſtleriſchen Gebrauch zu machen gewußt. Und in gleicher Weiſe ergriff er die Geſtalten, ergriff er einzelne Motive und Situationen der älteren Stücke, das auf das Furchtbare ausgehende Pathos Marlowe's, die volksthümliche Lyrik Greene's, das Volkslied und das Sonett, jedem eine neue erhöhte Form, eine neue und tiefere Bedeutung, einen neuen überraſchenden Reiz, eine neue dramatiſche Wirkung gebend.

Ebenſo frei wie zu den auf ihn eindringenden Erſcheinungen, verhielt er ſich auch zu den literariſchen Händeln, den religiöſen Kämpfen der Zeit. Kurz nach ſeiner Ankunft in London brachen die Marprelate'ſchen Streitigkeiten aus, in welche, wie wir geſehen, die Bühne und verſchiedene der Bühnendichter verwickelt wurden. Es ſcheint, daß er auch ihnen fremd geblieben iſt. Wir finden ſeinen Namen überhaupt mit keiner dieſer Streitigkeiten in Verbindung gebracht. Es war keineswegs Mangel an Intereſſe und Muth, was Shakeſpeare fern davon hielt. Sind ſeine Werke doch die ſprechenden Beweiſe dafür, daß es ihm nie, weder an dem einen, noch an dem andern gefehlt. Kecker, wenn auch niemals bösartig, hat kaum noch ein andrer Dichter die Thorheiten, Gebrechen und Einſeitigkeiten ſeiner Zeit zu geißeln gewagt, furchtloſer keiner den Mächtigen in's Gewiſſen geredet

und den Schleier von ihrer Seele gerissen. Vielmehr entsprang jene Enthaltsamkeit aus dem starken Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl, das ihn beseelte; auch ward sie ihm noch durch die Objectivität seiner Darstellung auferlegt, der es deshalb doch nie an innerer Wärme, an Feuer der Begeisterung, an Energie und Gewalt des leidenschaftlichen Ausdrucks gebrach. Es ist diese Objectivität, die ihn zuweilen den seltsamsten Urtheilen ausgesetzt hat, sodaß die einen in ihm den Protestanten, andre den Katholiken, diese den Skeptiker, jene den Fatalisten erkennen wollten, während er doch ebenso wie den Aberglauben, die Wunder- und Geistererscheinungen, das Elfen- und Märchenwesen auch diese verschiedenen Weltanschauungen nur nach seinen dichterischen Zwecken ergriff.

Es ist eine wiederholt ausgesprochene Ansicht, daß Shakespeare's Schöpfungen wesentlich nur auf dem Wege unmittelbarer Eingebung, kraft des ihm angeborenen Ingeniums, als das Werk einer höheren, aber nur blindlings und unbewußt in ihm schaffenden Naturkraft entstanden seien, weil man nur so die scheinbare Regellosigkeit, den vermeintlichen Widerspruch geistiger Ueberlegenheit mit dem behaupteten Mangel an Wissen und Bildung sich darin zu erklären vermochte. Es war die Befangenheit der Anhänger des gelehrten Dramas, die in der strengen Beobachtung der academischen Regeln, in der formalen Correctheit und Glätte die Hauptmerkmale dramatischer Einsicht sahen, und denen das Wissen der Schule höher stand, als die tiefsinnigsten Offenbarungen der Weltweisheit, die diese Ansicht gefördert. Gewiß spielt bei allem künstlerischen Schaffen, wie überhaupt bei allem menschlichen Thun, das Unbewußte eine hervorragende Rolle und zwar um so mehr, in je bedeutenderer Weise die Phantasie daran betheiligt ist. Denn die Thätigkeit des Vorstellungsvermögens, daher auch der Phantasie, fällt nie unmittelbar selbst, sondern immer nur in ihren Erfolgen in das Bewußtsein des Menschen, auch kann er wohl einen mittelbaren, nie aber einen unmittelbaren Einfluß auf dieselben gewinnen. Wie groß der Antheil der Phantasie an einem Kunstwerk aber auch sein möchte, und vielleicht kein Dramatiker besaß eine reichere, quellendere Phantasie als Shakespeare — was ja nur der Grund ist, warum seine Dichtungen entschiedener als andere den Eindruck des Unbewußten ausüben — so ist es doch niemals ein Erzeugniß derselben allein. Das Kunstwerk ist überhaupt nichts Einfaches, mit einem Mal Fertiges,

ſondern etwas Zuſammengeſetztes, zu und bei deſſen Entſtehen die bewußten Thätigkeiten des Geiſtes, die auffaſſende, unterſcheidende, ſondernde, ordnend verbindende mit der Phantaſie zuſammen und in Eins wirken; beſonders iſt daran aber noch die zweckſetzende Thätigkeit des Willens betheiligt. Auch dieſe Seite des künſtleriſchen Schaffens, die man gewöhnlich mit dem Namen des künſtleriſchen Verſtandes, der künſtleriſchen Reflection bezeichnet, iſt kaum noch bei einem Dramatiker in ſo bedeutender Weiſe wirkſam als bei Shakeſpeare geweſen. Seine Superiorität beſteht eben darin, daß er beide Seiten des künſtleriſchen Vermögens in ſo hohem Maße beſaß, daß ſie ſich bei ſeinem Schaffen in der innigſten Weiſe durchdrangen. Oder wer wollte läugnen, daß er auch an umfaſſender Weite, an eindringender Tiefe, an durchſichtiger Klarheit der Auffaſſung der Welt und des Lebens und ihrer einzelnen Erſcheinungen, daß er an beziehungsreicher Beobachtung und Ergründung der letzteren faſt allen Dichtern der Welt überlegen iſt und grade nur darum ſeine phantaſiegeborenen Werke als Ausflüſſe und Schöpfungen einer zweiten, höheren Natur erſcheinen und bezeichnet werden können?

Denn wie Alles, was Vorſtellungsvermögen hervorbringt, zuletzt immer auf äußeren Eindrücken beruht und die bewußte Thätigkeit den ihnen entſprechenden Vorſtellungen erſt eine beſtimmte Bedeutung verleiht, kann auch die Thätigkeit der Phantaſie ſich immer nur erſt unter den, wenn ſchon nur indirecten Einfluß dieſer bewußten Thätigkeit, unter dem Einfluß der Auffaſſung der Welt und des Lebens, der ſorgfältigen Beobachtung ihrer Erſcheinungen und deſſen, was wir Bildung und Wiſſen nennen, entwickeln, einer Bildung und eines Wiſſens, die aber nicht blos auf ſchulmäßigem Wege erworben zu ſein brauchen, ja zum großen Theile auf ihm allein gar nicht gewonnen werden können.

Shakeſpeare's Dichtungen ſind ſo von Zeugniſſen dieſer Art erfüllt, daß die Vermuthung, er müſſe zeitweilig im Rechtsfache oder im Buchdruckerweſen berufsmäßig thätig geweſen ſein, nur eben darauf beruht, daß man es nicht für möglich hielt, ſo intime Kenntniſſe des techniſchen Theils dieſer Berufsthätigkeiten auf anderem Weg zu erlangen. Aber auch dieſe Schlußfolge iſt irrig. Man würde ja dann und mit faſt größerem Recht auch behaupten müſſen, Shakeſpeare ſei zeitweilig Arzt, Forſtmann, Theolog, Philoſoph, Staatsmann, Soldat, ja ſelbſt Fürſt geweſen, da er auf allen dieſen Gebieten nicht minder ein-

geweiht und unterrichtet erscheint. Dieser Irrthum hängt mit dem andren zusammen, daß der Dichter nur das wahrhaft lebensvoll und erschöpfend darzustellen vermöge, was er, wenigstens annähernd unmittelbar durch äußere Erfahrung auch an sich selber erlebt hat — eine Meinung, die auf einen beschränkten Begriff des dichterischen Vermögens, auf eine zu niedrige Schätzung der dichterischen Phantasie hinausläuft. Kann doch der Mensch unmittelbar an sich selbst immer nur das eigne individuelle äußere Erlebniß erleben, wird ihn dieses doch grade in den wichstigsten Fällen unfähig zu einer freieren Beobachtung machen. Während der dramatische Dichter das individuelle Leben der verschiedensten Menschen darzustellen hat und das Vermögen dazu nicht nur auf der freiesten Beobachtung der äußeren Lebenserscheinungen, sondern auch darauf beruht, sich ohne unmittelbare äußere Einwirkung in die Zustände der verschiedensten Menschen versetzen und hierdurch deren Erlebnisse in sich selbst erleben zu können. Grade derjenige große Dichter, von welchem man in neuerer Zeit jene irrige Vorstellung von dem dichterischen Schaffen abgeleitet hat, wies am Abend seines Lebens in einem Gespräche mit Eckermann darauf hin, daß den Dichter wesentlich erst jene Divinations- und Anticipationsgabe mache, welche seinem Geiste in jeder einzelnen Erscheinung gleichsam eine unendliche Perspective in das Wesen derselben und in ihren Zusammenhang mit dem Weltganzen eröffnet. In jedes Menschen Seele liegen die Keime nicht blos zu seiner, sondern zu jeder individuellen Entwicklung bereit. Der Dichter besitzt nur die Kraft, dieselben nach seinen besondern Zwecken entwickeln zu können, in einem größeren Umfange als andere Menschen. Bis zu einem gewissen Umfang aber besitzt sie ein Jeder von uns, da wir sonst Andren nicht nachzuempfinden, an den dramatischen Schöpfungen die Kraft und den Zauber der Individualisirung nicht zu schätzen im Stande sein würden. Sagt man z. B. nicht selbst, daß Goethe noch glücklicher in der Darstellung der Frauen, als der Männer gewesen sei? während ein Theil der Größe Shakespeare's grade darauf beruht, daß er gleichbedeutend in der Darstellung beider ist, daß er eben so vertraut mit den Leidenschaften des Ehrgeizes, der Herrsch- und der Ruhmsucht, mit den Versuchungen war, womit diese das Herz des starken Mannes umgarnen, um ihn von Verbrechen zu Verbrechen zu reißen, als mit den zärtlichen oder hochherzigen, selbstlosen Empfindungen des Weibes, als mit all den kleinen Verwirrungen

Listen und Schlingen des weiblichen Herzens. Die ganze Scala menschlicher Leidenschaften und Thorheiten lag offen vor seinem Blick; für jeden Zustand traf er die bezeichnende Farbe. Die Weltseele lag gleichsam selbst in seiner individuellen Seele verhüllt, und wie Prospero vermochte auch er nach seinem Willen jede Gestalt mit den Zügen des vollen Lebens, der vollen Wahrheit daraus hervortreten zu lassen.

Es sind in der That diese Eigenschaften und nicht Schul- oder Fachbildung, noch reiches äußeres Erlebniß, welche den Dichter machen. Wie werthvoll diese für ihn auch sein können, so werden sie doch erst durch jene Eigenschaften in poetisches Leben verwandelt. Nicht sie also haben wir zunächst und vor allem vom Dichter, insbesondere vom dramatischen Dichter zu fordern, wohl aber Kenntniß der Welt und des Menschen, Herzens- und Seelenbildung und hauptsächlich die Fähigkeit, sowohl die äußeren Erscheinungen, als die Vorstellungen der Phantasie zu inneren Erlebnissen in der obengedachten Weise zu machen. Es ist uns weniger wichtig, zu wissen, auf welchem Wege er dies erreicht, als daß und in welchem Umfange er es erreicht. Was die gelehrten Dichter, als *solche*, erzeugten, wiegt fast alles hierin nicht das auf, was der einzige Shakespeare geschaffen. Daher auch fast alle neueren Philosophen sich auf ihn vor allen Dichtern zu berufen pflegen und seine Werke in dem Maße an Anerkennung und Verbreitung gewonnen haben, als man sie näher kennen lernte. Das Urtheil Voltaires wird heute in Frankreich nur noch belächelt, und wenn auch in neuerer Zeit Herr von Rümelin bei uns Mode zu werden vermochte, so wird er doch lange vergessen sein, wenn man aus Shakespeare noch immer Erhebung, Weisheit, Genuß schöpft.

So wenig Werth es hiernach auch hat, zu wissen, in welcher Art und von welchem Umfange die Kenntnisse Shakespeare's gewesen sind, so geht aus seinen Dichtungen doch so viel hervor, daß er nicht nur sehr vertraut mit den Werken der englischen Bühne war, sondern auch das Drama des Seneca, des Terenz und des Plautus, sowie das der Italiener, wenn schon nur in beschränkterem Umfange kannte, ja daß er damit eine nicht unbeträchtliche Kenntniß der hervorragenderen Erscheinungen anderer Gebiete der Literatur seiner Zeit, heimischer wie fremder, verband. Seine antiken Dramen beruhen meist auf Plutarch, den er aus der Uebersetzung von North kannte. Ovid, den Golding 1567 übersetzt hatte, wirkte auf seine epischen Dichtungen ein. Er

ſelbſt ſpielt auf Baptiſta Mantuanus an, deſſen Eklogen von George Touberville überſetzt worden waren. Chaucer, Lydgate, Gower und Warner waren ihm nicht minder vertraut, als die alten und neuen Balladen- und Liederdichter, die Novellenſchätze der Italiener und Franzoſen und die epiſchen Dichtungen Spencer's, Greene's, Drayton's, vielleicht ſelbſt Taſſo's und Arioſt's, da noch zu ſeiner Zeit von erſterem Ueberſetzungen von Carew (1594), und Fairfax (1600), von letzterem die Harrington's (1591), Toſte's (1597 und 98) und Beverley's (1600) erſchienen. Samuel Daniel war ihm Vorbild bei ſeinen Sonetten, Holinſhed die hauptſächlichſte Quelle zu ſeinen Hiſtorien. Daß er mit verſchiedenen philoſophiſchen Werken der Zeit bekannt war, unterliegt keinem Zweifel. Fiel ſeine Ankunft in London doch gerade mit der Anweſenheit Giordano Bruno's zuſammen, die großes Aufſehen erregte. Tſchiſchwitz hat nachzuweiſen geſucht, daß er einzelne von deſſen Schriften gekannt haben müſſe. Dasſelbe wird von Montaigne behauptet, ja man beſitzt ſogar ein Exemplar von Florio's Ueberſetzung der Eſſays dieſes Philoſophen, das angeblich Shakeſpeare's Namensſchrift trägt. Einzelne Stellen weiſen auf eine, wenn auch vielleicht nur flüchtige Kenntniß der Philoſophen des Alterthums hin. Wie hätten da Bacon's Schriften ihm unbekannt bleiben können! Jedenfalls ſind ſeine eigenen Werke des tiefſten philoſophiſchen Geiſtes voll. Doch auch auf die Kenntniß verſchiedener fachwiſſenſchaftlicher Werke weiſt manches in ſeinen Dichtungen hin. Es ſeien davon nur Touberville's Booke of Falconrie or Hawking (1575), deſſen Art of Venerie, Gervaſe Markham's Treatise on Hawking und The Gentleman's Academy (1595), Hakluyt's Voyages and Travels (1589 und 1598), The Discoverie of Witchcraft, The Anatomy of sorcerie und The Discourse of devils and spirits (1584) ſowie James', Daemonologie (1603) hier erwähnt. Auch Herodot war ſchon 1584 in Ueberſetzung erſchienen.

Das, was noch Unwiſſenheit der Zeit und des Landes war, in denen er lebte, wird man Shakeſpeare nicht anrechnen dürfen, wohl aber, daß er mit den dem Dichter und Philoſophen eigenen Seherblick Manches erkannte, was für Andere noch in völligem Dunkel lag. Man hat zwar in ſeinen Stücken manche derbe Verſtöße gegen die Zeitrechnung, gegen die geographiſchen Kenntniſſe und gegen die Koſtümtreue gefunden, und ich will keineswegs läugnen, daß einzelne von

ihnen, wenn nicht auf Unwiſſenheit, ſo doch auf Nachläſſigkeit und Gedankenloſigkeit beruhen mögen. Doch hat man ſchon darauf hingewieſen, daß ſie zum Theil auch beabſichtigt waren. Zum Theil erklären ſie ſich aber noch aus der Convention der Zeit. Dies gilt insbeſondere von dem Coſtüm, das damals ja auch von der Malerei, eine ſo hohe Stufe dieſe in einzelnen Ländern erreicht hatte, mehr oder weniger conventionell behandelt wurde. Wir haben in neuerer Zeit in der Coſtümtreue eine ganz neue Quelle charakteriſtiſcher Schönheit, beſonders der maleriſchen, entdeckt. Dieſe Schönheit ſcheint zwar zunächſt ein nur äußerlich realiſtiſches Moment im Kunſtwerk zu ſein, kann aber, in charakteriſtiſcher Weiſe verwendet, gleichwohl von tieferer Bedeutung werden. Sie alſo kannte die Zeit Shakeſpeare's noch nicht, und obſchon er nicht nur zu den idealiſtiſcheſten Dichtern gehört, ſondern zugleich dem Realismus und der Naturwahrheit auf's Entſchiedenſte huldigte, blieb er in Bezug auf Coſtüm doch auf dem Standpunkt ſeiner Zeit ſtehen. Er wußte ohne Zweifel ſo gut wie wir, daß man zur Zeit ſeines Königs Johann noch keine Kanonen gehabt, aber er nahm keinen Anſtoß daran, ſie in dieſes Drama mit einzuführen.

Unerheblicher noch als die Frage nach den Kenntniſſen des Dichters überhaupt erſcheint die nach dem Umfang ſeiner Sprachkenntniſſe. Kommt für den Dichter doch weſentlich nur die Sprache in Betracht, in welcher er dichtet. Dieſe Sprache hat aber kaum noch ein Anderer wie er in der Gewalt gehabt. Selten bringt es ein Philoſoph über den Gebrauch von 10000 Wörtern. Milton's Wortſchatz wird auf nur 8000 berechnet. Shakeſpeare brachte 15000 Wörter in Anwendung. (Edward Holden iſt nach einer andren Zählungsweiſe zu einem weſentlich anderen Reſultat gekommen, nach ihm fallen auf Milton 17000, auf Shakeſpeare 24000 Wörter.*)) Es erſcheint hiernach überflüſſig, zu unterſuchen, in wie weit Shakeſpeare auch andrer Sprachen mächtig geweſen iſt. Bei der Wahrheitsliebe, die einen Grundzug ſeiner Werke bildet, iſt aber anzunehmen, daß er diejenigen Sprachen, die ihm nicht in einem gewiſſen Umfange verſtändlich waren, in ſeinen Dichtungen auch nicht verwendet hat. Bemerkenswerth iſt eine Stelle

*) Siehe Elze, a. a. O. S. 449. Beſonders wird hier bei Shakeſpeare noch der ausgedehnte Gebrauch hervorgehoben, den er von dem lateiniſchen Elemente der Sprache gemacht.

ſeines Kaufmann von Venedig, in welcher er über den Mangel an Sprachkenntniß ſpottet. Sie heißt:

> Neriſſa: Was ſagt ihr denn zu Faulconbridge, dem jungen Baron aus England?
>
> Porzia: Ihr wißt, ich ſage nichts zu ihm, denn er verſteht mich nicht. Er kann weder Lateiniſch, Franzöſiſch, noch Italieniſch, und ihr dürft einen körperlichen Eid ablegen, daß ich nicht für einen Heller Engliſch verſtehe. Er iſt eines feinen Mannes Bild — aber ach! wer kann ſich mit einer ſtummen Figur unterhalten?

Ich glaube hiernach, daß Shakeſpeare die drei hier erwähnten Sprachen in einem gewiſſen Umfange zu ſprechen oder doch zu leſen verſtand, was nicht ausſchließt, daß er, wo es engliſche Ueberſetzungen gab, dieſe bevorzugte.

Geringeren Aufſchluß als über ſein Wiſſen, ſeine Kenntniſſe und ſeine Beleſenheit geben uns die Werke des Dichters über ſeinen perſönlichen Umgang. Dies hängt damit zuſammen, daß er keines ſeiner dramatiſchen Werke ſelber edirte und den Ausgaben derſelben daher die üblichen Widmungen an ſeine Gönner und die herkömmlichen, dem Werke vorgedruckten Lobgedichte der Verehrer und Freunde des Dichters fehlen. Shakeſpeare ſcheint beides verſchmäht zu haben. In dem erſten mochte er eine Art Bettelei (denn die Widmungen wurden gewöhnlich mit einem Geldgeſchenke erwidert), in dem anderen eine Art von Reclame erblicken; wie er ſich ja in ſeinen Werken auch faſt frei von der üblichen Schmeichelei ſeiner Zeit hielt.*) Nur ſeine beiden großen epiſchen Dichtungen, Venus und Adonis (1593) und Der Raub der Lucretia (1594), hat er ſelber edirt. Sie ſind dem Lord von Southampton gewidmet, was Shakeſpeare ohne Zweifel nur als ein Zeichen der Liebe und Verehrung angeſehen wiſſen wollte. Die Sonette ſind von dem Buchhändler T. T. (Thomas Thorpe) herausgegeben und einem W. H. zugeeignet worden. Es iſt ungewiß, wer darunter gemeint iſt. Ein ähnliches Dunkel iſt über die perſönlichen Beziehungen des letztgenannten Gedichtes ſelber verbreitet, von dem man nicht ein-

*) Man kennt nur einige wenige Stellen, welche ſich als Huldigungen der Eliſabeth und Jacob I. darbieten, ſie befinden ſich im Sommernachtstraum, in Heinrich VIII. und in Macbeth.

mal mit völliger Sicherheit weiß, ob und in wie weit sie wirkliche oder blos fictive Verhältnisse behandeln. Daß es dem Dichter gewiß nicht an Gelegenheit zu derartigen Widmungen fehlte, geht aus der Zueignung der Herausgeber der ersten Folio an die Grafen von Pembroke und Montgomery hervor, nach der diese dem lebenden Dichter große Gunst erzeigt haben sollen. Ob Shakespeare wirklich zu Graf Leicester Beziehungen gehabt, in dessen Truppe er sogar zeitweilig gestanden und den er mit dieser 1585 nach den Niederlanden begleitet haben soll, ist ungewiß. Auch das ist nur Muthmaßung, daß er zur Vermählung des Grafen Essex, 1590, den Sommernachtstraum gedichtet habe. Für ein Verhältniß zu diesem soll auch eine Stelle im Prolog zum 5. Akte Heinrich V. sprechen. Nicht sicherer ist das, was man von der Gunst in der er bei der Königin Elisabeth und bei Jacob I. gestanden, erzählt. Jene soll ihn zur Dichtung von „Die lustigen Weiber in Windsor" veranlaßt, dieser ihm für die schmeichelhafte Prophezeiung in Macbeth brieflich gedankt haben, was wohl beides erfunden sein dürfte.

Ueberhaupt wird man sich, wie ich schon sagte, den unmittelbaren Einfluß, den Elisabeth auf die Entwicklung und Blüthe der Dichtung und Bühne ausgeübt hat, nicht allzu groß denken dürfen. So sehr sie Theater, Musik, Dichtkunst und Wissenschaft liebte, so war ihr Geschmack und ihr Urtheil auf diesen Gebieten doch zu wenig geläutert. Daß unter ihrer Regierung der zweitgrößte Dichter der Zeit, Spencer, verhungern konnte, spricht hierfür allein. Vielleicht, daß sie den ersten Dichter der Nation nicht viel höher schätzte. Ihr Verhalten gegen Lilly, der doch das Wunder eines Decenniums war, sollte bedenklich machen. Zu ihrer Entschuldigung spricht, daß selbst die, denen man in poetischen Dingen noch am meisten Urtheil hätte zutrauen sollen, Shakespeare ebenfalls nicht nach seinem vollen Werthe geschätzt haben. Der emphatische Nachruf Ben Jonson's ist kein vollwichtiger Gegenbeweis. Dergleichen Gedichte ergingen sich immer in den hochtönendsten Ausdrücken. Neben den Schmähschriften der Zeit liefen, wie durch sie fast bedingt, die lobhudelndsten Anpreisungen her. Jedenfalls hielt sich Ben Jonson, selbst wenn nicht für den größeren, doch für einen ebenso bedeutenden Dichter, daher es bei ihm auch nicht an verkleinernden Anspielungen fehlt. Bezeichnend aber ist, daß einer der begabtesten zeitgenössischen Dramatiker, Webster, im Vorworte zu

derselben Dichtung, in der er Shakespeare wissentlich nachahmte (seiner Vittoria Corombona) mit vollster Ueberzeugung diesen mit Heywood auf eine Linie stellte, was nicht viel besser als eine Gleichstellung Schillers' mit Kotzebue ist.

Wenn aber auch nicht nach seinem vollen Werth, so wurde doch Shakespeare von fast allen seinen Berufsgenossen hoch geschätzt und geehrt. Wir begegnen über ihn keiner misachtenden, selten einer einschränkenden, wohl aber mancher warm anerkennenden Stimme.*)

Mit fast allen hervorragenden Schauspielern und Bühnendichtern der Zeit scheint Shakespeare bekannt und befreundet gewesen zu sein. Besonders eng war sein Verhältniß zu Ben Jonson und dessen sich hauptsächlich im Wirthshaus zur Mermaid versammelnden, von W. Raleigh gegründeten Kreise. Nicht wenige Stellen der Schriftsteller der Zeit enthalten Anspielungen darauf. Fuller berichtet von Witzkämpfen, welche hier zwischen Shakespeare und Ben Jonson stattgefunden hätten, und Elze glaubt sogar, daß hier die Brut- und Geburtsstätte der Falstaffiade zu suchen sei (?). Doch mochten sich diese scherzhaften Kämpfe zuweilen auch etwas ernsthafter gestalten. So heißt es in einem 1606 erschienenen Stück, The return from Parnassus; „Few of the university pen plays well; they smell too much of that writer Ovid and that writer Metamorphosis and talk too much of Proserpine and Jupiter. Why, here's our fellow Shakespeare puts them all down. Ay, and B. Jonson too. O that B. Jonson is a pestilent fellow, he brought up Horace giving the poets a pill, but our

*) Greene dürfte vielleicht eine Ausnahme machen. In der unter seinem Namen erschienenen Schrift: A groat's worth of wit nämlich heißt es: „Eine eben aufgekommene Krähe, ein mit unsren Federn geschmückter Vogel, der sein Tigerherz in eines Schauspielers Haut gehüllt, glaubt einen Blankvers eben so gut aufblähen zu können, wie der Beste von euch und schon jetzt ein vollkommener Johannes Factotum, ja, nach seiner Meinung der einzige Bühnenerschütterer (Shake-scene) zu sein." — Chettle, der Herausgeber jener Schrift, trat später selbst wieder gegen diese Stelle ein, indem er erklärte, daß ihn seine Veröffentlichung in Betreff des einen der Angegriffenen leid sei, da er nicht nur selbst den Anstand seines Benehmens und seine Tüchtigkeit in seinem Berufe kennen gelernt, sondern ihm auch von mehreren zuverlässigen Männern die Rechtlichkeit seiner Handlungsweise bezeugt worden sei, was für seine Ehrenhaftigkeit ebenso spreche, wie die witzige Anmuth seiner Schriften für seine Kunst —" eine Erklärung die fast wie eine nothgedrungene aussieht.

fellow Shakespeare has given him a purge, that made him bewray his credit.“ Von dieſer „purge“ iſt uns freilich nichts bekannt. Keine der uns vorliegenden Dichtungen Shakeſpeare's enthält eine darauf zu deutende Stelle. Malone glaubt, daß ſie in keinem Drama, ſondern in einem verloren gegangenen Epigramm oder Gedichte enthalten geweſen ſein dürfte. Natürlich wird Shakeſpeare auch Verhältniſſe zu Männern andrer geiſtiger Gebiete gehabt haben, zu denen man vor Allen, aber doch nur vermuthungsweiſe, den Sprachmeiſter und Ueberſetzer Florio und den Architekten Inigo Jones zählt.

Eine andere Frage iſt: wann Shakeſpeare Schauſpieler wurde und welche Stellung als dieſer, er einnahm? Die erſte Notiz, die ihn als ſolchen charakteriſirt datirt aus dem Jahre 1594, in welchem er, nach den Akten des Treasurer of the chamber als Mitglied der Lord Kammerherrntruppe im Verein mit Kempe und Richard Burbadge zu Greenwich vor der Königin ſpielte. Da dieſe Darſteller jedenfalls nicht allein ſpielten, er aber allein neben zweien der vorzüglichſten namentlich aufgeführt wird, dürfte er wohl um dieſe Zeit ſchon ein bedeutenderes Anſehen in der Truppe genoſſen haben, ſei es durch ſein Talent als Schauſpieler, ſei es durch den Antheil, den er an dem Beſitzthum der Truppe oder an ihren Einnahmen hatte. Dies findet eine Beſtätigung in dem Wortlaute des ihr von Jacob I. ertheilten Patents, das ſie zu The king's players erhob, da hier in erſter Reihe nicht Burbadge, ſondern Lawrence Fletcher und zwiſchen beiden, als zweiter, William Shakeſpeare aufgeführt wird. Jedenfalls wurde er aber als Schauſpieler von Burbadge und Alleyn überragt. Mit einiger Sicherheit wiſſen wir nur, daß er in Hamlet den Geiſt und in verſchiedenen Stücken Könige ſpielte. So heißt es in Davies' Scourge of folly (1611):

To our English Terence, Mr. Will Shakespeare.
Some say good Will, which I in sport do sing,
Had'st thou not plaid some kingly parts in sport,
Thou had'st been a companion for a king
And been a king among the meaner sort.

Diejenigen, welche annehmen, daß Shakeſpeare nur, weil der play-wright kein genügendes Einkommen hatte, Schauſpieler geworden ſei, und ſein erworbenes Vermögen hauptſächlich hierauf zurückführen, würden ihm gleichwohl eine größere ſchauſpieleriſche Kraft beizumeſſen

haben, weil er nur dann zu einem ſolchen Ergebniß hätte gelangen können.

Die Entſtehungszeit und die Aufeinanderfolge ſeiner dramatiſchen Arbeiten iſt ebenfalls noch in großes Dunkel gehüllt. Einen ſehr unſicheren Anhalt bieten die Drucke und die Aufeinanderfolge derſelben. Mindeſtens ungenügend dafür ſind die in der Verſchiedenheit der Sprache, des Verſes, des Styls und der Compoſitionsweiſe zu findenden Merkmale.

Wenn Shakeſpeare in der Widmung ſeines 1593 erſchienenen Heldengedichtes Venus and Adonis dieſes the first heir of his invention nennt, ſo braucht er es hierdurch doch nicht als ſein erſtes Gedicht bezeichnet zu haben, ſondern möglicherweiſe nur als das erſte, welchem die Ehre der Veröffentlichung und die Erlaubniß, es einem Manne wie Southampton widmen zu dürfen, zu Theil wurde. Meres in ſeinem 1598 erſchienenen Palladis Tamia giebt folgende Stücke des Dichters an: Die zwei Edelleute von Verona, Die Irrungen, Verlorene Liebesmüh, Gewonnene Liebesmüh (wahrſcheinlich: Ende gut, alles gut.), Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig, Richard II. Richard III., Heinrich IV., König Johann, Titus Andronicus und Romeo und Julia. Das Verzeichniß iſt werthvoll, weil es wenigſtens darüber Sicherheit giebt, daß dieſe Stücke nicht ſpäter geſchrieben worden ſein können. Es ſcheint aber nicht vollſtändig zu ſein, da Heinrich VI. und Die bezähmte Widerſpenſtige ſich nicht darin vorfinden. Dagegen iſt es kaum glaublich, das Meres: Hamlet, Julius Caeſar und Heinrich V. weggelaſſen haben könnte, falls dieſe wirklich, worauf, wie wir fanden, einige Notizen im Henslowe'ſchen Tagebuch hinweiſen, ſchon vorher geſchrieben worden ſein ſollten.*)

Ulrici theilt die Werke des Dichters in vier Perioden. Er rechnet der erſten, bis 1592 reichenden Periode: Titus Andronicus, Die beiden Veroneſer, Die Komödie der Irrungen, Verlorene Liebesmüh, die drei Theile Heinrich VI., Perikles und alles, was dem Dichter von den angezweifelten Dramen etwa noch angehört, zu. In die Jahre 1592–1598 ſtellt er Richard II., Richard III., Ende gut alles gut, Romeo und

*) Henslowe giebt unter dem 9. Juni 1594 ein Stück Namens Hamlet unter dem 27. Juni 1595 Seasar und unter dem 28. November d. J. Harry . als aufgeführt an, freilich ohne den Autor zu nennen.

Julia, Der Widerſpenſtigen Zähmung, Sommernachtstraum, König Johann, Kaufmann von Venedig. Die dritte bis 1606 reichende Periode ſoll nach ihm Hamlet, Lear, Othello, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Viel Lärm um nichts und wohl auch noch Heinrich V. umfaſſen, ſo daß für die vierte noch Troilus und Creſſida, Julius Caeſar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Macbeth, Cymbeline, Wintermärchen, Sturm, Heinrich VIII. übrig bleiben. Dieſer Entheilung wird man in der Hauptſache beipflichten können, im Einzelnen weichen aber die Forſcher in der Zeitbeſtimmung noch ſo von einander ab, daß ich es für beſſer halte, die Dramen des Dichters nach den verſchiedenen Gattungen in Gruppen zuſammenzuſtellen.

Ich beginne mit den Luſtſpielen des Dichters. Für das früheſte wird gewöhnlich Love's labour's lost gehalten. Die Quarto von 1598 iſt der älteſte uns bekannte, nicht aber der erſte Druck. Es ſcheint ihm vielmehr eine neue Bearbeitung des Stückes zu Grunde zu liegen. Das neuerdings von Hertzberg aufgeſtellte Hauptmerkmal für die Reihenfolge der Shakeſpeare'ſchen Dichtungen, das wachſende Vorkommen weiblicher Reim-Enden, weiſt dieſem Stücke ebenfalls die früheſte Stelle an.*) Wie in den meiſten der früheren Stücke hat der Dichter auch hier dem Vers und der Sprache eine beſondere Aufmerkſamkeit zugewendet, doch nicht im dramatiſchen Sinne. Vom Reim und vom Doggerelverſe iſt noch häufig Gebrauch gemacht. Man hat bis jetzt eine Quelle zu dieſem Stück noch nicht aufzufinden vermocht. Hertzberg weiſt auf das Verhältniß des Königs Thibeau zur ſchönen Blanche von Caſtilien hin. Dagegen macht ſich darin der Einfluß des damals in die Mode gekommenen italieniſchen Geſchmacks und des Euphuis-

*) Hertzberg hat das Verhältniß der weiblichen Versausgänge zu den männlichen für folgende Stücke berechnet und danach die chronologiſche Reihenfolge derſelben beſtimmt. Liebes-Leid und Luſt 4 Proc., Titus Andronicus 5 Proc., König Johann 6 Proc., Richard II. 11,39 Proc., Die beiden Veroneſer 15 Proc., Kaufmann von Venedig 15 Proc., Der Widerſpänſtigen Zähmung 15 Proc., Richard III. 18 Proc., Wie es euch gefällt 18 Proc., Troilus und Creſſida 20½ Proc., Ende gut, alles gut 21 Proc., Othello 26 Proc., Wintermährchen 31 Proc., Cymbeline 32 Proc., Sturm 32 Proc., Heinrich VIII. 44 Proc. Es läßt ſich ſchon a priori annehmen, daß dieſem Merkmal nur eine relative Bedeutung zukommen werde, was durch die hier dargebotene Reihenfolge nur noch beſtätigt zu werden ſcheint.

mus überall geltend. Der Dichter ergreift aber beide mit freiem Geist, mit Phantasie und seinem Geschmack, indem er zugleich auf ihre Auswüchse sowie auf die des Humanismus und der höfischen Ueberfeinerung seine Satire richtet. In Holofernes hat man den berühmten Sprachmeister Florio erkennen wollen. Dem aufgeblasenen Pedanten ist der prahlerische Kriegsmann, der spanische capitano, gegenübergestellt, für den es wohl auch in England an Vorbildern nicht gefehlt haben wird.

The comedy of errors ist erst in der Folioausgabe von 1623 erschienen. Innere Gründe weisen aber auf eine frühe Entstehungszeit hin. Es behandelt die Grundidee der Plautinischen Menächmen in einer ganz selbständigen und dabei reicheren, verwickelteren Weise. Es steht an Poesie und Vertiefung, nicht aber an Erfindung und Witz gegen das vorige Lustspiel zurück. Das Grundthema bildet die Abhängigkeit unseres Urtheils vom Sinnenschein. Die daraus entspringenden Collisionen finden in der Zufälligkeit der Verknüpfung der Begebenheiten ihre glückliche Lösung. Der Dichter ist noch oft, aber in immer neuer, beziehungsreicherer Weise auf dies Thema zurückgekommen und hat es auf's mannichfaltigste variirt. Hier ist es noch keineswegs in seiner vollen Tiefe, aber mit glücklicher Erfindung, lustiger Laune und quellendem Witze ergriffen.

The two gentlemen of Verona sind ebenfalls erst in der Folio von 1623 zum Abdruck gelangt. Die Doggerelverse sind zwar so ziemlich verschwunden, die Reime haben sich beträchtlich vermindert, dagegen nehmen die Monologe und einzelne Scenen des Lanz sich fast noch wie Einlagen aus. Den unbefriedigenden und verletzenden Schluß erklärt Hertzberg aus einer Fahrlässigkeit der Herausgeber, welche eine fehlende, motivirende Stelle nicht zu ersetzen vermocht und die zerrissenen Theile willkührlich aneinander geschweißt hätten. Als Quelle hat man vor Allem eine Episode im 2. Buche des Schäferromans La diana enamorada des Montemayor bezeichnet, von der aber nur eine englische Uebersetzung von Barth. Yonge von 1598 vorliegt. Einzelne Züge dürften aber auch der Arcadia Sidney's und Parabosco's Viluppo entnommen sein. Schon Tieck machte auf eine Aehnlichkeit mit dem alten Schauspiele Julius und Hippolyta aufmerksam (bei Cohn, Shakespeare in Germany abgedruckt). Sie scheint auf eine gemeinsame Quelle hinzuweisen.

Entschiedener noch als bei den vorgenannten Stücken zeigt sich

der italieniſche Einfluß in The taming of a shrew. Dieſes Stück nähert ſich in der Behandlung der Sitten- und Charaktercomödie, klingt aber dabei ſehr an die burlesken Elemente der Commedia dell' arte an. Gremio wird ſowohl im Stück, wie in der Bühnenweiſung als Pantalon bezeichnet. Das Stück hat Vieles mit dem alten gleichnamigen Luſtſpiel von 1594 gemein. Ueber das Verhältniß beider weichen die Anſichten ſehr auseinander. Gervinus hält das Shakeſpeare'ſche Stück für eine Ueberarbeitung des älteren, doch ſpricht Vieles dafür, daß es auch ſelbſt frühen Urſprungs iſt. Jedenfalls liegt ihm noch außerdem Arioſto's Luſtſpiel I suppositi, wennſchon vielleicht nur in der Gascoigne'ſchen Bearbeitung, zu Grunde. Das Vorſpiel und die die Komödie umrahmenden Zwiſchenſpiele, von denen ein Theil verloren gegangen iſt, dürften durch eine Anekdote: The waking man's dreame aus der Sammlung von Richard Edward's, dem Maſter of the revels, angeregt worden ſein. Die ältere Taming of a shrew giebt für die weitere Entwicklung derſelben einen Anhalt. Das Stück, das ſich trotz ſeiner chargirten Behandlung bei feinerer Darſtellung durch ſeine dramatiſche Friſche noch immer auf den deutſchen Bühnen wirkſam erhält, verſchwand faſt 200 Jahre lang von der engliſchen Bühne (v. 1660—1844). Garrick benützte zwar die zwiſchen Petruchio und Katharina ſpielenden Scenen zu einer dreiactigen Poſſe, die aber ganz farcenhaft dargeſtellt wurde. Erſt 1844 nahm man das ächte Stück in unverkürzter Form wieder auf.

Im entſchiedenſten Gegenſatz zu demſelben ſteht das phantaſtiſche dramatiſche Märchen A Midsummernight's dream, in welchem der Dichter die Lilly'ſche Hofcomödie in eine höhere Sphäre hob und in eines der anmuthigſten, tiefſinnigſten und phantaſievollſten dramatiſch-poetiſchen Gebilde verwandelte. Der Schluß weiſt faſt darauf hin, daß es zunächſt einer feſtlichen Gelegenheit zu dienen beſtimmt war und Elze nimmt dafür das Hochzeitsfeſt des Grafen Eſſex in Anſpruch. Das Stück müßte dann 1590 entſtanden ſein, was aber nur denkbar iſt, falls eine größere Zahl der Stücke des Dichters, denen es weit überlegen erſcheint, in einer früheren Zeit entſtanden iſt. A. Schmidt zählt den Sommernachtstraum mit Recht denjenigen Dichtungen zu, welche wie Romeo und Julia ſchon dicht an der Schwelle des Uebergangs von den Jugendarbeiten des Dichters zu denen ſeiner glänzendſten Periode ſtehen. Ueber die Sphäre einer bloßen Gelegen-

heitsdichtung erhebt es ſich weit. Der Dichter entrollt ein Weltbild darin, in dem claſſiſches Heroenthum mit moderner Romantik, Allegorie und duftiges Märchenweſen mit derber Realiſtik verbunden und verſchmolzen erſcheinen. Beſonders iſt noch hervorzuheben, daß auch der muſikaliſche und maleriſche Sinn des Dichters ſich in der reichſten und lieblichſten Weiſe hier darlegt. Es iſt freilich nicht nothwendig, daß dieſe Dichtung gleich die Geſtalt gewonnen habe, in der ſie uns in der erſten Quarto von 1600 (?) vorliegt. A. Schmidt hält 1594 für das Entſtehungsjahr. Als Quelle der Oberonſage gilt den engliſchen Forſchern der franzöſiſche Roman Huon de Bordeaux, den Lord Berners 1579 überſetzte. Doch dürfte auf Shakeſpeare wohl Greene's Scottish history of James (1590) eher noch eingewirkt haben. Die Geſchichte von Pyramus und Thisbe war damals ganz populär, und die Anregung zu den Bürgerſcenen mochten die dramatiſchen Aufführungen geben, welche die Bürgergilden der kleineren engliſchen Städte bei feſtlichen Gelegenheiten veranſtalteten.

Auch The merchant of Venice erſchien 1600 im Druck, aber zugleich in zwei Quartausgaben. Er muß jedenfalls vor 1598 entſtanden ſein. In Bezug auf Charakteriſtik, Tiefe der Gedanken, Reichthum des Humors, Kraft und Pracht der Farbe iſt dieſes Stück allen vorgenannten, ſelbſt noch dem Sommernachtstraum überlegen. Es iſt dem Dichter aber noch nicht überall gelungen, den Realismus ſeiner Darſtellungsweiſe mit der Symbolik der Dichtung ganz zu durchdringen und die beiden Handlungen, die eine Zeit lang faſt unverbunden neben einander herlaufen, ganz mit einander zu verſchränken und dramatiſch zu verſchmelzen. Dies iſt aber das Einzige, was dieſes wunderbare Stück nicht ganz auf der Höhe ſeiner glänzendſten Werke erſcheinen läßt. Quellen ſind die alten Gesta Romanorum und die Novellenſammlung Il pecorone des Giovanni Fiorentino geweſen, welche letztere der Dichter wahrſcheinlich nur aus dem Italieniſchen oder durch mündliche Ueberlieferung kannte. Es gab ſchon ein älteres Stück: The jew, welches verloren gegangen iſt, nach Goſſon aber von der Habgier weltlicher Freier (chooser) und dem blutgierigen Sinne der Wucherer gehandelt haben ſoll. Dagegen hat ſich eine Ballade von dem Juden Gernutius erhalten, von der Shakeſpeare, wenn er ſie überhaupt gekannt, freilich nur einen einzigen Zug benutzt haben könnte. Auch Marlowe's Jude von Malta dürfte ihm einige

kleine Züge geliefert haben. Shakeſpeare behandelt in dieſem Stücke wieder das Thema von der menſchlichen Kurzſichtigkeit, aber in einer tieferen Weiſe; inſofern nämlich hier der äußere Schein mit dem Weſen der Dinge, der Wortlaut des Geſetzes und der ſittlichen Verordnungen mit dem Geiſte derſelben verwechſelt wird. Diejenigen, welche das Stück als Schauſpiel auffaſſen, haben die dichteriſche Abſicht wohl nicht ganz richtig erkannt. Shakeſpeare hat Shylock ebenſo wenig wie Antonio mit einem Scheine des Märtyrerthums umgeben oder zu einem pathetiſchen Helden machen wollen. Shylock iſt zwar im Ganzen ein finſterer, Antonio ein ſchwermüthiger Charakter, beide ſind aber doch von ihm in eine, wenn auch nur ſchwache komiſche Beleuchtung gerückt worden, jener mehr noch als dieſer. Beide handeln ſie thöricht. Zwar droht dieſe Thorheit in das Tragiſche überzuſpringen, die Löſung aber findet im Sinne der komiſchen Weltanſchauung ſtatt.

All's well, that end's well leidet an der Bedenklichkeit des Stoffes, welcher derſelben Novelle des Boccaccio (in der Paynter'ſchen Bearbeitung) entnommen iſt, auf der ſchon Accolti's Virginia beruht, die, wie Simrock und Klein darzuthun ſuchten, Shakeſpeare möglicher Weiſe durch die 1788 in London auftretenden italieniſchen Schauſpieler oder durch andere Vermittlung bekannt war. Der Stoff fordert mehr zu einer ernſten Behandlung auf. Shakeſpeare wurde jedoch durch das komiſche Element des Glücksumſchlags angezogen. Ich vermag mich nicht ganz der Bewunderung, die dieſer Arbeit von vielen Seiten gezollt worden iſt, anzuſchließen. Ich finde nicht, daß es dem Dichter gelungen ſei, das Verletzende ſeines Gegenſtandes völlig zu überwinden. Obſchon erſt in der Folio von 1623 mitgetheilt, muß dieſe Dichtung, falls ſie mit dem von Meres angegebenen Love's labour's won identiſch iſt, vor 1598 entſtanden ſein. Möglich auch, daß ſie nur eine Ueberarbeitung dieſes dann früheren Stückes iſt, worauf Sprache und Styl vielfach hindeuten. Sie hat viel von der ſpäteren Dunkelheit des Ausdrucks und wenig von dem Glanz und dem friſchen Humor der früheren Stücke, noch weniger aber freilich von dem Tiefſinn und der vollendeten Charakteriſtik der ſpäteren Zeit. Entſcheidend für eine frühere Entſtehung erſcheint die Figur des Lafeu, welche bei der, wenn auch nur einſeitigen Verwandtſchaft mit Falſtaff, dieſem jedenfalls, als die ungleich ſchwächere Bildung vorausgegangen

ſein wird. Beide Theile von Heinrich IV. waren aber ſchon 1598 auf der Bühne mit Beifall gegeben worden.

Aus dieſem Grunde möchte ich auch mit Knight The merry wives of Windsor vor dieſe letzteren ſetzen. Knight ſtützt ſich aber dabei auf eine muthmaßliche Zeitbeziehung des Stücks. Daß Meres dieſes Stück nicht mit angeführt, würde kein Gegenbeweis ſein, ebenſowenig der Umſtand, daß die erſte Quarto davon erſt 1602 erſchienen iſt. Dagegen ſcheint nur zu ſprechen, daß der in Heinrich V. auftretende Nym wohl ſchon hier, nicht aber in Heinrich IV. erſcheint. Es iſt das einzige Shakeſpeare'ſche Stück, das faſt ganz in Proſa geſchrieben iſt, die auch in Heinrich V. einen ſehr großen Raum gewinnt. Anregung dürfte der Dichter in Fiorentino's Pecorone und in Straparola's Piacevoli notti oder, was wahrſcheinlicher iſt, in einer ihnen nachgebildeten Novelle des Richard Tarlton, The two lovers of Pisa, gefunden haben. Einige auffallende Aehnlichkeiten zeigen ſich noch mit der denſelben Gegenſtand behandelnden Tragedia Hibaldeha von einer Ehebrecherin des Herzogs Julius von Braunſchweig, welche 1594 gedruckt worden iſt. Hatten beide aus einer gemeinſamen uns unbekannten Quelle geſchöpft, oder kannte Shakeſpeare das deutſche Stück, wenn auch nur aus mündlicher Ueberlieferung, durch die am braunſchweigiſchen Hofe zeitweilig angeſtellten engliſchen Comödianten? Denn nichts ſpricht dafür, daß der Herzog das Shakeſpeare'ſche Luſtſpiel gekannt haben müſſe. Es iſt das einzige Stück des Dichters, welches bürgerliche Verhältniſſe ſchildert und durchaus in einem bürgerlich-realiſtiſchen Tone gehalten iſt.

Noch mehr nähert ſich unſrem Converſationsſtück das in eine höhere Sphäre verlegte Luſtſpiel Much ado about nothing. Es macht daher auch noch immer auf unſeren Bühnen Glück. Der Dichter zeigt ſich darin auf der vollen Höhe ſeines Witzes und ſeiner Compoſitionsweiſe. Die dichteriſche Laune hat ihn darin zugleich bis an die äußerſte Grenze des Komiſchen getrieben. Scheint er ſchon in der Kirchenſcene faſt darüber hinausgegangen zu ſein, ſo iſt dies doch noch entſchiedener der Fall in den Scenen Claudio's und des Prinzen im letzten Acte. Die Haltung beider hat hier etwas allzuverletzendes, als daß wir die komiſche Grundſtimmung des Dichters noch völlig zu theilen vermöchten. Da die erſte Quartausgabe 1600 erſchien, ſo hat man die Entſtehungszeit dieſer Dichtung auch nicht weiter hinausrücken können. Man nimmt aber allgemein an, daß ſie nur kurze Zeit früher gedichtet worden ſein

könne. Quelle ist Bandello's Erzählung vom Signore Timbreo di Cordova, die auch der schönen Phänicia Ayrer's zu Grunde gelegen hat. Doch hat die Episode von Ariodante und Ginevra aus Ariost auf Shakespeare wohl ebenfalls eingewirkt, vielleicht nicht direct, weil es ein älteres Stück dieses Namens gab, welches den ihr von Shakespeare entlehnten Zug schon enthalten konnte. Das Verhälniß zwischen Benedict und Beatrice und die burlesken Scenen des Stückes scheinen dagegen ganz freie Erfindungen von ihm zu sein.

Ungefähr um dieselbe Zeit ist As you like it entstanden, da es ebenfalls schon 1600 in den Buchhändlerlisten angekündigt worden ist. Doch ist keine frühere Ausgabe als die Folio von 1623 bekannt. Ganz aus romantischem Geiste geboren und doch dabei überwiegend in einem volksthümlich poetischen Tone gehalten, gehört es zu den sinn- und phantasievollsten Lustspielen des Dichters. Lodge's Rosalynde liegt ihm zu Grunde. Klein (X. S. 106) hat noch überdies auf eine gewisse Aehnlichkeit mit Lope de Vega's Las flores de Don Juan aufmerksam gemacht.

Twelfth night or What you will, welches nicht nur eine Titelähnlichkeit, sondern auch eine innere Verwandtschaft mit dem vorigen zeigt, darf wohl als das vollendetste Werk der komischen Muse des Dichters bezeichnet werden. Knight hielt es sogar für die letzte Arbeit desselben. Das von Hunter entdeckte Tagebuch John Manningham's läßt aber keinen Zweifel darüber, daß es schon 1602 (2. Februar) gegeben worden. Es ist wahrscheinlich nur kurze Zeit früher entstanden. Gedruckt wurde es erst in der Folioausgabe von 1623. Die Historie of Appolonius and Scilla in Barnaby Rich's Farewell to Militarie Profession (1881), welche auf Cinthio's achte Novelle der dritten Decade zurückweist, die mit dem uns bekannten Lustspiel Gli ingannati (um 1527) selbst wieder eine gemeinsame Quelle benutzt haben dürfte, behandelt einen ähnlichen Gegenstand. Shakespeare scheint, wie Klein dargethan hat, sowohl das letztgenannte Lustspiel, wie Gli inganni des Secchi, wenn schon vielleicht nur aus den französischen Uebersetzungen des François Juste und des Pierre l'Arrivey gekannt zu haben.*) Schon Manningham wies auf letzteres hin. Wie fast immer, wo er entlehnt, beweist sich auch hier Shakespeare's Er-

*) Siehe hierüber den 2. Halbband dieses Werkes. S. 138 und 139.

findungs- und Gestaltungskraft am Bewundernswerthesten. Dabei hat alles an realistischer Farbe, wie an seelischer Vertiefung und poetischer Stimmung gewonnen. Seine Kunst der Charakterzeichnung und der Verknüpfung der verschiedensten Verhältnisse, Handlungen und Begebenheiten durch einen gemeinsamen Grundgedanken, der sich in ihnen in der mannichfaltigsten und unmittelbarsten Weise darstellt und alles harmonisch zu einem einheitlichen Lebens- und Weltbilde verbindet, erscheint hier auf ihrer vollen Höhe. Einige dieser Verhältnisse zeigen eine Verwandtschaft mit denen der Comödie der Irrungen, andere mit denen des Sommernachtstraums. Stellt der letztere die Abhängigkeit unserer Empfindungen, Vorstellungen und Urtheile von den geheimnißvollen Einwirkungen der Naturkräfte auf die Phantasie dar, so werden wir hier auf die Abhängigkeit derselben von den Vorstellungen hingewiesen, die sich mit unsern Sinneseindrücken je nach der Disposition unsrer Gemüthslage verbinden und deren Gegenständen ihren subjectiven Werth, ihre subjective Bedeutung geben.

The Tempest wird allgemein als das tiefsinnigste und phantasievollste der Lustspiele des Dichters gepriesen; denn zu diesen muß es der Auffassung nach gerechnet werden, wenn schon die Behandlung eine überwiegend ernste ist. Bei aller Großartigkeit ist sie zugleich milde und anmuthig. Selbst der Humor und die Lustigkeit zeigt hier und da einen ernsten Zug. Die letztere geht zuweilen ins Groteske über. Ja, die Figur des Caliban hat in ihrer Ungeheuerlichkeit sogar etwas Schreckhaftes. In Bezug auf Gestaltungskraft nimmt diese Dichtung in der Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit ihrer Figuren eine der ersten Stellen unter seinen Werken ein. Prospero, Miranda, Ariel, Caliban sind bewunderungswürdige Schöpfungen. Der Sturm bildet eine Art Seitenstück zu dem Sommernachtstraum, hier und dort eine phantastische Märchen- und Zauberwelt, und doch welcher Gegensatz! Es ist ohne Zweifel eine der spätesten Arbeiten des Dichters. Einige haben sogar in dem Epilog diesen selbst sich von der Bühne verabschieden sehen wollen. Jedenfalls spielt er darin auf die im Jahre 1609 entdeckten Bermudasinseln an, und verschiedene Stellen weisen auf seine Kenntniß der ein Jahr später erschienenen Beschreibung der Endeckungsreise von Silvestre Jourdan hin. 1614 scheint Ben Jonson in seiner Bartholomew fair dagegen auf den Sturm angespielt zu haben, wenn er von tempests and such like drolleries spricht. Dies würde zugleich von

der Art zeugen, in der man damals den Dichter verstand. Es liegt diesem Lustspiel eine ähnliche Voraussetzung zu Grunde wie As you like it. Handlung und Charaktere aber sind völlig verschieden. Schon Tieck sprach von der Aehnlichkeit mit Jacob Ayrer's „Die schöne Sidea." Wenn Shakespeare mit ihm nicht aus einer Quelle geschöpft, müßte er sie auf irgend eine Weise gekannt und ihr einige Züge entlehnt haben.*)

Eine ganz exceptionelle Stellung nimmt Troilus and Cressida ein, wie dieses Stück ja auch in der Quarto als Historie, in der Vorrede desselben, als Comedy, in der Folioausgabe als Tragedy und von verschiedenen Forschern als tragi-comedy bezeichnet worden ist. Schon 1603 wurde „The booke of Troilus and Cressida, as it has been acted by the Lord Chamberlain's men in die Buchhändlerlisten eingetragen. Man nimmt an, daß dies ein früheres Stück als das vorliegende gewesen sei, weil die von Boman und Walley 1609 veröffentlichte Quartausgabe ein besonderes Gewicht darauf legt, daß das in ihr enthaltene Stück „noch nie durch die Bühne breitgetreten worden sei", und das Henslowe'sche Tagebuch noch auf ein anderes den Gegenstand behandelndes Stück von Dekker und Chettle aus dem Jahre 1599 hinweist. Hertzberg rückt seine Entstehungszeit, nach dem Procentsatz der weiblichen Endsilben, kurz nach Was ihr wollt. — Unmittelbar nach Erscheinen der ersten Quarto, vielleicht selbst noch vor ihr, weil zu Anfang des Jahres 1609, und wahrscheinlich durch sie veranlaßt, erschien das Stück nun aber doch auf der Bühne. Es scheint keinen großen Erfolg erzielt zu haben, was vielleicht mit ein Grund war, weshalb Hemminge und Condell es anfänglich in ihre Gesammtausgabe nicht mit aufgenommen hatten. Es wurde in diese erst nachträglich eingefügt. Auch später hat man das Stück meist nicht nach seinem vollen Werthe gewürdigt. Dies ist erklärlich genug. Der zwischen Ernst und Scherz schwankende, oft an's Cynische streifende Ton mußte befremden; der mitten in der erregten Spannung abbrechende Schluß mußte den Leser unbefriedigt entlassen. — Es ist viel darüber gestritten worden, ob die Parodie, die man in diesem

*) Siehe hierüber und ähnliche Verhältnisse Albert Cohn, An account of English actors in Germany and the Netherlands. London 1865, und desselben Autors Shakespeare in Germany.

Stück zu erkennen glaubt, eine vom Dichter beabſichtigte geweſen ſei oder nicht? So lange man annahm, daß es unmittelbar auf Grund der Homeriſchen Dichtung und im Gegenſatz zu dieſer von ihm geſchrieben worden, war man zur erſten Annahme völlig berechtigt. Allein es iſt dargethan, daß Shakeſpeare den mittelalterlichen Bearbeitungen der Troja- und Troilusſage, insbeſondere Caxton's Recueyle of the Hiſtories of Troye, (1471), Lydgate's Troy-booke und der Chaucer'ſchen Bearbeitung von Boccaccio's Filiſtrato gefolgt iſt, wie ja die Troilusſage erſt in der nachhomeriſchen Zeit entſtand und von den mittelalterlichen Dichtern die weitere Ausbildung und wie alle ihre Bearbeitungen antiker Sagen das romantiſche Coſtüm empfing.*) Dieſe Bearbeitungen haben dadurch ſchon ſelbſt, wenn auch unbewußt, den Charakter von Parodien erhalten. Shakeſpeare's Drama mußte denſelben ebenfalls annehmen, wenn er ihnen hierin auch nur ganz naiv gefolgt wäre. Indem er jedoch in ſeine Darſtellung Züge miſchte, die er dem directeren Studium der antiken Dichtung verdankte, (womit nicht geſagt werden ſoll, daß er die Ilias damals gekannt, da von der Chapman'ſche Ueberſetzung derſelben bis dahin nur die erſten drei Bücher veröffentlicht waren, das Ganze aber erſt 1610 erſchien); indem er ferner die Helden der Sage ſowohl von ihrer claſſiſchen wie von ihrer romantiſchen Höhe hernieder auf den Boden der Wirklichkeit zog —: konnte der parodiſtiſche Charakter des Stücks nicht mehr ein ganz unbewußter bleiben. Auch erſcheint die Parodie nur zu einem beſtimmten Theile gegen die Anſchauung der claſſiſchen Zeit, mehr aber noch gegen die mittelalterliche Auffaſſung des claſſiſchen Heldenthums, ja gegen die mittelalterliche poetiſche Lebensauffaſſung überhaupt gerichtet. In dieſer Beziehung dürfte man Shakeſpeare's Troilus und Creſſida mit dem großen Roman des Cervantes vergleichen. Nur bildete bei ihm das parodiſtiſche Element blos den Hinter- oder Untergrund ſeines Gemäldes. Es giebt dieſer Dichtung wohl mit den eigenthümlichen Charakter, die eigenthümliche Grundſtimmung, aber keineswegs beſtimmt es dieſe allein. Vielmehr glaube ich, daß Shakeſpeare nie an die Bearbeitung dieſes Stoffes gegangen

*) Siehe Eitner, Die Troilus-Fabel im Shakeſpeare-Jahrbuch III, und Hertzberg, Die Quellen der Troilusſage in ihrem Verhältniß zu Shakeſpeare's Troilus und Creſſida, ebend. VI.

ſein würde, wenn er ſich nicht als ein ſo vortreffliches Mittel zu einem Gegenbilde zu Romeo und Julia dargeboten hätte. Die kalt berechnende, nur auf die egoiſtiſche Befriedigung der Genuß- und Gefallſucht gerichtete wetterwendiſche Liebe Creſſida's, an der Alles, „Auge, Wange, ihr Fuß ſelbſt ſpricht", welcher „der üpp'ge Sinn aus jedem Gliede und Gelenke blickt", bildet den entſchiedenſten Gegenſatz zu der unbedenklichen, ſich voll und ganz hingebenden, weltvergeſſenen, ihre Treue mit dem Tod beſiegelnden Liebe Julia's. Wie Shakeſpeare dieſen Gegenſatz im Einzelnen durchgeführt hat, wird ein Vergleich der erſten Begegnungs- und der Abſchiedsſcene in beiden Stücken erkennen laſſen. Doch auch dieſer Gegenſatz würde dem Dichter allein nicht genügt haben, wenn er damit nicht zugleich eine beſtimmte Seite des menſchlichen Lebens überhaupt zu ergreifendem Ausdruck zu bringen vermocht hätte. Es handelt ſich ihm hier ſichtlich darum, die verwerflichen Triebfedern in dem Streben nach dem Ruhme der Tapferkeit und der Schönheit, und die Schmarotzer, welche dieſe erzeugen, im Gegenſatze zu einer edlen, treuen Liebe und ächten Ritterlichkeit nach ihrem wahren Werthe erſcheinen zu laſſen. Indem der Dichter hierzu einen Stoff wählte, welcher bisher eine hochpathetiſche Behandlung erfahren hatte, wurde er bei der Darſtellung desſelben von ſelbſt auf den parodiſtiſchen Standpunkt gedrängt, und ſeine Kunſt und Größe bewährte ſich grade darin, daß, obſchon er denſelben von ſeiner poetiſchen Höhe auf das Niveau der gemeinen Wirklichkeit niederzog und ſich dabei der allerrealiſtiſcheſten Mittel bediente, er denſelben gleichwohl mit einem ganz neuen poetiſchen Geiſt und Gehalt zu durchdringen vermochte. Ich halte in dieſer Beziehung das Stück, bis auf den Epilog, für eines der vollendetſten Werke des Dichters. Man hat die Frage erörtert, ob dieſer Epilog ihm auch wirklich gehöre? Es läßt ſich Manches dafür und dawider ſagen. Für jenes ſcheint beſonders die Stelle zu ſprechen, aus welcher Hertzberg die Abſicht des Dichters, das Stück weiter fortzuſetzen, herausliest. Es iſt wahr, wir werden am Schluſſe ziemlich unbefriedigt entlaſſen. Wir wiſſen, von Troja völlig zu ſchweigen, nicht, was ſchließlich mit Troilus und Creſſida wird, ob erſterer Hector's Tod und die ihm durch Diomedes widerfahrene Schmach rächen wird oder nicht? Auch Homer iſt in ſeinem Gedichte wenig anders verfahren. Wie es ſich aber auch mit dem äußeren Abſchluß verhalten möge, ſo bedarf die zur Darſtellung gelangte Idee ſelbſt doch keiner weiteren Entwicklung. Das

Intereſſe für Creſſida iſt erſchöpft. Sie iſt ebenſo wenig der Rache wie der Liebe des Troilus werth. Verachtung iſt das einzige, was ihr gebührt. Eine Fortſetzung der äußeren Handlung würde alſo ein ganz neues ideelles Intereſſe gefordert haben.

Troilus und Creſſida in einem gewiſſen Sinne verwandt iſt Perikles, inſofern auch er auf mittelalterlichen Darſtellungen, auf einer Verſchmelzung des antiken und romantiſchen Geiſtes beruht und den Charakter einer Tragicomödie, doch ohne jeden bewußten parodiſtiſchen Beigeſchmack hat. Falls dieſes Stück wirklich von Shakeſpeare herrührt, ſtellt es ſich als das früheſte derjenigen Gruppe ſeiner Dramen dar, die ich als Schauſpiele bezeichnen möchte. Indeſſen wird es faſt allgemein für eine bloße Ueberarbeitung eines älteren, vielleicht von John Wilkins herrührenden Stückes gehalten.*) Dieſe Bearbeitung wurde 1608 in die Buchhändlerliſten eingetragen und erſchien ein Jahr ſpäter im Druck. Lawrence Twine's Pattern of painefull adventures wird allgemein als Quelle der darin behandelten Fabel des Appolonius von Tyrus betrachtet, welche ebenſo wie die Troilusſage im Mittelalter höchſt populär war.

Als nächſtes Stück dieſer zweiten Gruppe iſt Measure for measure zu nennen, welches am 26. December 1604 bei Hofe aufgeführt wurde und wahrſcheinlich nur kurze Zeit früher geſchrieben iſt. Es gehört zu den erſt in der Folioausgabe von 1623 durch den Druck veröffentlichten Dramen. Whetſtone's Geſchichte von Promos und Caſſandra liegt ihm zu Grunde, die ſelbſt wieder aus Giraldo Cinthio's Epitia-Novelle (in deſſen Hecatomiti) geſchöpft iſt. Beide Dichter behandelten, wie wir wiſſen, den Stoff auch dramatiſch. Klein macht es wahrſcheinlich, daß Shakeſpeare mit der Epitianovelle bekannt war. Jedenfalls faßte er aber den Stoff in ganz freier und dabei großartiger Weiſe auf. In ſeinem Schauſpiel ſind Züge und Scenen, die zu dem bedeutendſten gehören, was er geſchaffen, und Iſabella zählt in ihrem erſten Theil zu ſeinen ſchönſten Frauengeſtalten. Es ſind andrerſeits aber auch wieder Stellen darin, die unſre heutige Empfindungsweiſe gröblich verletzen. Dies gilt unter anderem von dem nächtlichen Unterſchiebungsmotive, das demjenigen ähnelt, welches, nur in milderer

*) Siehe Delius im Shakeſpeare-Jahrbuch III.

Form, ſchon in All's well, that end's well die glückliche Löſung bringt. Shakeſpeare fand es allerdings in ſeinem Stoffe ſchon vor.

Cymbeline und The winter's tale werden der ſpäteſten Zeit des Dichters zugerechnet. Cymbeline hat mit dem nur wenig ſpäter entſtandenen „Sturm" die Aufnahme einer „Maske" gemein. Dr. Symon Forman ſah, nach einer Notiz in ſeinem Tagebuche, das Stück um 1610 im Theater. Nach Hertzberg ſprechen innnere Grüude dafür daß es auch nicht viel früher geſchrieben ſein werde. Schon die darin verwendeten Namen weiſen auf eine doppelte Quelle, eine engliſche und eine italieniſche, hin. Der erſteren ſcheinen die ſich auf Cymbeline und ſeine Söhne beziehenden Verhältniſſe, die Geſchichte der Imogen dagegen der Ginevra-Novelle des Boccaccio entnommen zu ſein, doch läßt ſich nicht ſagen, ob direct oder indirect. Hertzberg glaubt, daß Shakeſpeare die Verbindung beider Fabeln ſchon vorgefunden habe, woraus er die ſtarken Anachronismen und die Widerſprüche in der Behandlung der Begebenheiten zu erklären ſucht. Er vermuthet, daß Shakeſpeare aus einem älteren Bühnenſtück geſchöpft oder dieſes vielmehr nur überarbeitet habe. Simrock nimmt dagegen eine epiſche Dichtung, einen Volksroman als Shakeſpeare'ſche Quelle an. Beide Anſichten würden ſich bei einer gewiſſen Einſchränkung noch immer vereinigen laſſen. Daß der Stoff ein überwiegend epiſcher iſt, daß das Shakeſpeare'ſche Drama unter der Fülle desſelben gelitten hat, daß es ihm keineswegs vollſtändig gelungen iſt, ihn in die dramatiſche Form aufzulöſen, ja daß er dies ſtellenweiſe gar nicht verſuchte (z. B. in dem Monologe des Belarius, der ſich als einfache Erzählung der Lebensgeſchichte ſeiner Pfleglinge darſtellt), iſt wiederholt ſchon dargethan worden. Gegen faſt kein Stück aus der Blüthe- und Reifeperiode des Dichters laſſen ſich ſo viele Einwendungen als gegen dieſes erheben. Doch enthält es andrerſeits bewunderungswürdige Parthien, wie das herrliche, ſich vor der Höhle des Belarius abſpielende Idyll und die ganze Charakterentwicklung Imogen's beweiſt.

Ein faſt noch kühnerer Verſuch, eine epiſche Aufgabe auf dramatiſchem Wege zu löſen, liegt in The winter's tale vor. Der Dichter wollte hier zeigen, wie die Handlungen der Menſchen oft erſt ſpät, in folgenden Geſchlechtern geſühnt und belohnt, und wie im Weltzuſammenhange ſelbſt Frevel und Zerſtörung noch Quellen und Grund

neuen Glückes, neuer geſegneter Zuſtände werden. Auch dieſes Stück ſah Dr. Forman am 15. Mai 1611 im Globe-Theater. Auch hier ſprechen innere Gründe für eine ſpäte Entſtehungszeit. Der Stoff iſt der Erzählung Doraſtus und Fawnia von Rob. Greene entlehnt.*) Shakeſpeare hat ihr den glücklichen Ausgang gegeben; ich glaube jedoch, daß Greene von einer richtigeren Empfindung geleitet wurde, wenn er Hermione nach ihrer Rechtfertigung ſterben läßt. Ihr Wiedererſcheinen erinnert an das der Hero in Viel Lärm um nichts.

Von den Schauſpielen und Tragödien hat man gewöhnlich die hiſtoriſchen Dramen des Dichters getrennt, obſchon ſie theils den einen, theils den andren mit zugehören. Es laſſen ſich dafür zwei Gründe anführen. Erſtlich unterſcheiden ſie ſich von allen übrigen Dramen des Dichters durch den ſtreng hiſtoriſchen Charakter der ſie bewegenden Ideen; ſodann hat ſich der Dichter in ihnen eben deshalb mit größerer Treue an ſeine hiſtoriſchen Quellen gebunden, was ihre Form zum Theil mit beeinflußt und ihr den chronikaliſchen Charakter aufgedrückt hat. Dieſer dritten als Histories bezeichneten Gruppe rechne ich aber nicht blos die vaterländiſchen, ſondern aus gleichem Grunde auch die römiſchen zu.

Für ſeine vaterländiſchen Hiſtorien fand Shakeſpeare bei ſeinem Auftreten den Weg ſchon gebahnt und in der Hauptſache die Form ſchon beſtimmt. Es ſcheint, daß er ſich ihnen ſehr früh zugewendet hat und ſeine erſten Verſuche darin nur Ueberarbeitungen ſchon vorhandener Muſter geweſen ſind. Es konnte nicht fehlen, daß er die ihm überlieferte Form weiter ausbildete und mit ſeinem Geiſte beſeelte. Es geſchah in zwei Richtungen, indem er entweder den Schwerpunkt ſeiner Darſtellung in den Hauptcharakter derſelben oder in die ſie bewegende Grundidee legte. Dies bedingte denn auch zwei verſchiedene dem entſprechende Formen der Darſtellung. Ich werde dieſelben jedoch nach den in ihnen behandelten Gegenſtänden in Betracht ziehen, wonach ſie in zwei Abtheilungen, die vaterländiſchen und die römiſchen, zerfallen, und nicht in der chronologiſchen Folge ihres nur muthmaßlichen Entſtehens, ſondern in der chronologiſchen Folge der in ihnen behandelten hiſtoriſchen Ereigniſſe.

---

*) Sie trug in der erſten Ausgabe 1588 den Titel: Pandoſto, the Triumph of Time.

King John ist nachweislich nur die Ueberarbeitung eines früheren uns auch noch erhalten gebliebenen Stücks: The troublesome reign of king John. Elze konnte sogar sagen, daß Shakespeare gar nicht nöthig gehabt habe, auf die ihm zu Grunde liegende Quelle, Holinshed's Chronik, zurückzugehen. Da Meres 1598 dieses Stücks schon gedenkt, so würde kein Zweifel darüber obwalten können, daß es zu dieser Zeit schon geschrieben war, falls Meres nicht etwa das ältere Stück damit gemeint und hierdurch ebenfalls schon für eine Arbeit Shakespeare's erklärt hätte.*) Indeß ist man heute fast einstimmig der Meinung, daß Shakespeare, wenn überhaupt, so doch nicht der alleinige Verfasser des älteren König Johann sei und Meres daher wahrscheinlich das spätere Stück gemeint haben werde. Innere Gründe sprechen dafür, daß es ebenfalls schon zu den früheren Arbeiten des Dichters gehört, doch ist es jedenfalls später als Heinrich VI. entstanden. Ueber das ältere Stück erhebt es sich weit. Shakespeare würde diesem darin erst die geistige Einheit und dramatische Beseelung gegeben haben. Einzelne Parthien zeigen in der Charakterzeichnung schon die völlig gefestigte Hand des Dichters, der ein farbenkräftiges Bild von einer ganz nur vom Geiste des Haus-Interesses und seiner persönlichen Politik beherrschten Zeit entwarf und ihr als erfrischenden Gegensatz die volksthümliche Heldengestalt des Bastard Falconbridge gegenüberstellt.

Von Richard II. liegt eine Quartausgabe von 1597 vor. Es ist jedenfalls früher als Heinrich IV., wahrscheinlich kurz vor oder nach Richard III. entstanden, mit dem es insofern eine gewisse Verwandtschaft zeigt, als in beiden das Gewicht auf den Hauptcharakter gelegt ist. In Bezug auf Composition und dramatische Wirkung gebe ich letzteren entschieden den Vorzug. Der patriotische Geist, der es durchdringt, und der eigenthümlich poetische Reiz, von welchem die Gestalt Richard II. umwoben ist, haben aber das Stück in England mit Recht populär gemacht. Die Rechte und Pflichten der Fürsten und Unterthanen bilden den Kernpunkt der Darstellung. Aus ihnen entwickelt der Dichter den tragischen Verlauf seiner Handlung. Ein unfähiger, sich durch Verletzung seiner Pflichten in's Unrecht setzender Fürst räumt seinem, wenn

*) Die erste Ausgabe desselben erschien 1591 anonym, die vom Jahre 1611 trägt die Buchstaben W. Sh. auf dem Titel; die dritte von 1622 aber den vollen Autornamen: Shakespeare.

auch nur aus Klugheit von den Pflichten des Herrschers durchdrungenen und dabei fähigen Gegner ein Recht über sich ein, das er von Natur aus nicht hatte. Ueber das Verhältniß des Stücks zu Marlowe's Eduard II. hat das Nöthige schon gesagt werden können. Es gab noch einen älteren Richard II., welcher jedoch die ganze Lebensgeschichte des Königs umfaßte. Es scheint dieses Stück gewesen zu sein, dessen sich die Mitverschworenen des Essex zur Aufregung des Volks zu bedienen suchten. Shakespeare hat sich bei seiner Darstellung wohl nur an die Holinshed'sche Chronik gehalten. An einzelnen Stellen ist er sogar dem chronikalischen Tone derselben gefolgt. Doch beschränkte er seine Darstellung auf die letzte Zeit der Regierung des Königs und auf sein Zerwürfniß mit Bolingbroke.

Eine ganz andere Compositionsweise, sowie sie die meisten Werke aus der Blüthezeit des Dichters charakterisirt, begegnen wir in Henry IV. Er kann daher auch nur kurz vor seinem Erscheinen im Druck, 1598, geschrieben sein. Der Dichter hat in dem zweiten Theile des Stücks die Vorzüge des ersten nicht ganz erreicht. Dies lag zum Theil in der Natur seines Stoffs. Die Gegensätze waren hier frischere. Der Humor konnte sich freier und reiner entfalten. Beide Theile verhalten sich fast zu einander wie die sorglos heitere Jugendzeit, der das Leben ein Spiel, die Arbeit selbst nur Genuß ist, zu dem sorgen- und mühevolleren Mannesalter. Auch von diesem Stoff lagen schon ältere Stücke vor. Doch waren auch hier Holinshed's Chronik und seine eigene Phantasie die hauptsächlichsten Quellen des Dichters. Heinrich IV. ist eines der volksthümlichsten Stücke der englischen Bühne und eine der wunderbarsten dramatischen Dichtungen überhaupt. Composition, Charakteristik, Sprache, Gedankenreichthum, Humor, Witz, Ideengehalt, ethische Hoheit der Weltanschauung — Alles zeigt hier den Dichter schon auf der vollen Höhe seiner künstlerischen Entwicklung. Der Gebrauch, welchen er hier von den Gegensätzen des Heiteren und Ernsten in beziehungsreichster Fülle gemacht, ist im höchsten Sinne bedeutend. Das Verhältniß des Menschen zu Ehre und Ruhm ist hier der springende Punkt der Handlung. Sie entwickelt sich aus der individuellen Verschiedenheit, aus den charakteristischen Gegensätzen dieses Verhältnisses.

Auf Henry V., wahrscheinlich 1599 geschrieben, 1600 zum ersten Male, wenn auch nicht vollständig zum Abdruck gebracht, scheint Shake-

ſpeare, wie die Chöre annehmen laſſen, einen beſonders hohen Werth gelegt zu haben. Es iſt in noch engerem Sinne als die vorigen ein patriotiſches, volksthümliches Stück zu nennen, daher es auch nur auf der engliſchen Bühne Glück gemacht hat. Der Dichter hat ganz augenſcheinlich darin die durch Richard II. eingeleitete, in Heinrich IV. fortgeführte Handlung zu einem möglichſt glänzenden und in ſich befriedigten Abſchluß zu bringen geſucht. Nur erſt der Epilog weiſt auf die neuen Kämpfe hin, welche der errungene Sieg ſchon im Keime birgt, doch nicht als auf etwas, was als Entwicklung der hier zum Abſchluß gekommenen Handlung zu erwarten und zu betrachten wäre, ſondern als etwas, welches ſich nur erſt aus ſpäter eintretenden Um- und Zuſtänden (dem „vielberathenen Regiment" des minderjährigen Heinrich VI.) entwickelt habe und auf der engliſchen Bühne ſchon ſeit lange vorgeführt worden ſei.

Die Trilogie von Henry VI. gehört, ſoweit ſie dem Dichter überhaupt zuzuſprechen iſt, jedenfalls zu den früheſten der uns erhalten gebliebenen Werke desſelben. Der erſte Theil iſt zwar nicht eher, als in der Folioausgabe von 1623 zum Abdruck gelangt, ſchon Naſh weiſt aber 1592 auf ein Stück hin, welches wahrſcheinlich kein andres als dieſes war. Es muß jedoch noch früher entſtanden ſein. So weit auch ſchon die beiden anderen Theile bis auf wenige Stellen gegen die übrigen hiſtoriſchen Dramen des Dichters zurückſtehen, ſo tritt doch ſelbſt gegen ſie noch der erſte Theil wieder beträchtlich zurück. In der That hat man ſich deshalb vielfach gegen die Annahme geſträubt, daß es Shakeſpeare geſchrieben habe. Die gewöhnliche Auskunft, daß es nur eine Ueberarbeitung ſein möge, bot ſich natürlich auch hier an. Sie wurde dadurch unterſtützt, daß einzelne Parthien ſich vortheilhaft von dem Uebrigen abheben. Im Jahre 1594 erſchien indeß der zweite Theil von Heinrich VI. anonym und mit einem Titel, welcher jeden Zuſammenhang mit dem erſten Theile auszuſchließen ſcheint, von dem übrigens auch die Behandlungsweiſe der hiſtoriſchen Begebenheiten abweicht, die dort eine höchſt willkührliche, hier eine ſich faſt ängſtlich an die hiſtoriſche Quelle anſchließende iſt und dabei auf Holinſhed, dort aber auf Hall zurückweiſt. Dieſer Titel heißt nämlich: The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster. Obſchon hier ausdrücklich auf einen zweiten Theil hingewieſen wird, erſchien doch auch dieſer wieder und

zwar nur ein Jahr ſpäter unter dem ſelbſtändigen Titel: The true tragedy of Richard Duke of York. Wie jene erſte Ausgabe erſchien auch die zweite von 1600 wieder anonym, und erſt 1619, nach dem Tode Shakeſpeare's, brachte eine dritte ſeinen Namen als den des Autors. Die engliſchen Forſcher halten dieſe beiden Stücke wegen der Abweichungen von der Folioausgabe für Werke eines ganz anderen Dichters, die Stücke der Folio aber für Ueberarbeitungen derſelben durch Shakeſpeare. Die neueren deutſchen Forſcher halten dagegen jene meiſt für identiſch mit dieſen, aber für unrechtmäßige, nach flüchtigen, mangelhaften Niederſchriften gedruckte Ausgaben. Auf eine völlige Uebereinſtimmung der Anſichten iſt ſchwerlich zu hoffen, da ſich für jede derſelben mancherlei anführen läßt. Der dritte Theil Heinrich VI. enthält in der That ſchon ſehr ſchöne Stellen. Die Geſtalt Richards III. erſcheint hier in den weſentlichſten Zügen ſchon vorgezeichnet. Gleichwohl läßt ſich der ungeheure Abſtand, welcher zwiſchen beiden Stücken in der Kunſt der Charakteriſtik und des ſprachlichen Ausdrucks beſteht, vielleicht aus nichts deutlicher erkennen als aus dem Vergleich des Monologs Gloſters in der 2. Scene des 3. Actes von Heinrich VI. mit dem der 1. Scene des 1. Actes von Richard III, zumal beide größtentheils denſelben Inhalt haben.

Von Richard III. liegt eine Quartausgabe v. J. 1597 ohne Autornamen, aber mit Angabe des Namens der Schauſpielergeſellſchaft vor, zu welcher Shakeſpeare gehörte. Hält man dieſe Ausgabe für rechtmäßig, ſo kann die faſt auf jeder Seite abweichende Faſſung der Folioausgabe von 1623 nur als eine Ueberarbeitung derſelben angeſehen werden. Auch iſt ſchon 1594 von einem Stücke The true tragedy of Richard III. die Rede. Die Faſſung der Folio zeigt den Dichter in vieler Beziehung bereits auf der vollen Höhe ſeiner Kunſt. In der Durchdringung der dämoniſch-genialen Bösartigkeit ſeines Helden mit einem ſich genießenden, teufliſchen Humor verräth ſich die im Gefühle ſouveräner Freiheit, mit ſpielender Sicherheit ſchaffende Meiſterſchaft ſeiner Geſtaltungskraft, ſeine tiefe, ja oft erſchreckende Kenntniß des menſchlichen Herzens. Die Scene zwiſchen Gloſter und Anna iſt eine der kühnſten, bewunderungswürdigſten Thaten des dramatiſchen Genies. Kaum noch ein zweites Stück des Dichters zeugt von einer gleichen Kenntniß der Bühne. Es iſt nicht nur von allen ſeinen Hiſtorien weitaus die bühnenwirkſamſte, ſondern auch eine der überwäl-

tigendſten Tragödien überhaupt. Nie iſt das Wort: die Weltgeſchichte iſt das Weltgericht in großartigerer und dabei erſchütternderer Weiſe dramatiſch dargeſtellt, nie der gewiſſenloſen Selbſtſucht der Mächtigen auf Erden ein furchtbareres, abſchreckenderes Bild entgegengehalten worden.

Henry VIII., die letzte der engliſchen Hiſtorien des Dichters, nimmt unter ihnen eine ebenſo iſolirte Stellung wie König Johann ein. Sie gehört aus inneren Gründen der ſpäteſten Dichtungsperiode desſelben an. Henry Wotton berichtet über eine Aufführung dieſes Stücks am 6. Juli 1613, welche Veranlaſſung zu dem Brande gegeben, der das Globetheater damals in Aſche legte. Er bezeichnet dasſelbe als neu, führt aber den Titel All is true dabei an. Seine übrige Mittheilung läßt jedoch keinen Zweifel, daß Heinrich VIII. damit gemeint ſei, der ſehr wohl jenen zweiten Titel noch führen konnte, wie ja der Dichter im Prologe desſelben möglicherweiſe ſelbſt darauf anſpielt, inſofern er ein großes Gewicht darauf legt, daß in dieſer ſeiner Darſtellung alles wahr ſei. Auch innere Gründe ſprechen für eine ſpäte Entſtehungszeit, ſo die vielen weiblichen Versenden (44%), die Freiheit in der Behandlung des Verſes, die häufigen Enjambements und die Ueberladung desſelben mit Versſüßen. Kaum minder weiſt die Compoſitionsweiſe darauf hin, der es an dramatiſcher Concentrirung gebricht. Wie in noch mehreren ſeiner ſpäteren Werke hat der Dichter auch hier eine eigentlich außerhalb des Dramas gelegene Aufgabe mit dramatiſchen Mitteln zu löſen geſucht. Man hat, dies zu rechtfertigen, eine Auskunft in der Behauptung gefunden, daß es ſich ihm hier gar nicht um ein eigentliches Drama, ſondern nur um ein hiſtoriſches Gelegenheitsſtück gehandelt habe. Die Doppelhuldigung, auf Eliſabeth und auf Jacob I., die es enthält, iſt aber das Einzige, was dieſe Annahme rechtfertigt. Eine Huldigung der Eliſabeth konnte an ſich freilich kein recht ſchickliches Moment für ein Gelegenheitsſtück ſein, das Jacob I. befriedigen ſollte. Dies war höchſtens möglich, wenn ſie die Brücke zu einer Huldigung dieſes letzteren ſchlug; was zwar hier der Fall iſt, nur daß Hertzberg die Stelle mit guten Gründen für ein ſpäteres Einſchiebſel erklärt. Doch findet dieſer Gelehrte wieder einen Ausweg in der Annahme, daß das Stück urſprünglich für die Vermählungsfeier der Prinzeſſin Eliſabeth mit dem Churfürſten von der Pfalz beſtimmt geweſen ſein dürfte und der Dichter die Namensbeziehung hierzu

für ausreichend gehalten habe, was bei den Darstellern oder Bestellern jedoch Anstand gefunden, worauf dann in der Eile die Jacob I. huldigende Stelle von ihm noch eingefügt worden sei. Die Erklärung ist in der Hauptsache ansprechend, doch tritt ihr der Umstand entgegen, daß das Stück bei jener Vermählungsfeier *nicht* zur Aufführung kam. Die Form, in welcher dasselbe sich darstellt, erklärt sich auch ohnedies. Dem Dichter lag ohne Zweifel bei der Darstellung so naheliegender Ereignisse nichts so sehr am Herzen, als wahr befunden zu werden. Auch konnte er sich um so freier und sicherer in seiner Darstellung fühlen, je enger er sich seinem Gewährsmanne, Holinshed, anschloß. Zudem war sein Begriff von der dramatischen Form ein immer freierer, uneingeschränkterer geworden. Was ihn an seinem Stoffe anzog, waren die großen Schicksalswechsel, welche das Leben Buckingham's, Catharina's von Aragonien und Wolsey's darbot, war die innere tragische Verkettung derselben und wie sich aus ihr, aus diesem Gewebe von Intrigue, Arglist und Gewaltthätigkeit, wenn auch erst nach langen dazwischenliegenden Kämpfen doch endlich ein neuer segensreicher Zustand entwickelte, welcher in der Erscheinung der königlichen Elisabeth kulminirt. So kühn und freimüthig der Dichter aber auch in seiner Darstellung des Königs erscheint, so glaube ich doch nicht, daß er denselben ganz so niedrig zu schildern beabsichtigte, als es von einzelnen seiner Ausleger aufgefaßt wird. Ob The rising of Cardinal Wolsey von Munday, Drayton und Chettle und Cardinal Wolsey von Wentworth, Smith und Chettle, welche nach Henslowe's Tagebuch 1601 und 1602 zur Aufführung kamen, Einfluß auf Shakespeare geübt, wissen wir nicht. Dagegen stimmt er mit Rowley's 1605 erschienenen The famous chronicle historie of king Henry VIII. in verschiedenen Punkten überein. Einzelne Forscher glauben, daß Ben Jonson, andre daß Fletcher an dem Shakespeare'schen Drama betheiligt gewesen sei, welches erst in der Folioausgabe von 1623 im Druck erschien.

Für die drei Römertragödien: Julius Cäsar, Coriolanus und Antonius und Cleopatra war North's Uebersetzung der Lebensbeschreibungen des Plutarch die hauptsächlichste Quelle. Von ihnen ist Julius Caesar die früheste. Sie muß nach einer Stelle in Weever's Mirror of martyrs, welche offenbar auf sie anspielt, vor 1600 geschrieben sein, während sie nach einer andren Stelle in Drayton's zweiter Ausgabe von The Baron's Wars, 1603, welche die erste, 1596, noch nicht enthält,

in dieſem Jahre kaum ſchon geſchrieben geweſen ſein konnte. Auch ſonſt ſpricht alles dafür, daß ſie der Blüthezeit des Dichters mit angehört, deren Werke ſich durch die Kraft, die farbige Friſche und den Glanz des ſinnlichen Ausdrucks, durch das Feuer, den Schwung, die Energie der Empfindungen und Leidenſchaften, die licht- und maßvolle Fülle der zuſtrömenden Gedanken und Bilder auszeichnen. Man hat nicht nur gegen den Titel des Stücks, ſondern auch gegen das getheilte Intereſſe der Handlung Einwendungen erhoben und gemeint, daß nach dem Tode Cäſar's gewiſſermaßen ein ganz neues Stück beginne. Auf den erſten Blick ſcheint dieſer Einwurf nicht unberechtigt. Der Höhepunkt des Intereſſes der Handlung und der theatraliſchen Wirkung iſt mit dem dritten Acte erreicht. Zum größten Theil beruht jene Behauptung aber darauf, daß man, vom Titel verführt, den Mittelpunkt des Intereſſes in der Perſönlichkeit Julius Cäſar's ſuchte. Hierin irrte man freilich. Der Dichter hat ihn nach meiner Ueberzeugung vielmehr nur in die Meinung, in die Vorſtellung gelegt, die dieſer außerordentliche Mann in den Seelen ſeiner Zeitgenoſſen von ſich erregt hatte, und die die Gemüther noch lange nach ſeinem Tode bis zur Sühnung ſeiner Ermordung in Bewegung erhielt. Es iſt dieſe Vorſtellung von Julius Cäſar, in welcher der Schwerpunkt des Stücks liegt, daher ſie der Dichter auch nach deſſen Tod noch verſinnlicht hat.

Ob Coriolan, ob Antonius und Cleopatra früher entſtanden, iſt ſchwer zu entſcheiden. 1608 wurde A book called Antony and Cleopatra in die Buchhändlerliſten eingetragen. Es erſchien aber nicht. Der erſte Druck dieſer Tragödie iſt vielmehr erſt in der Folioausgabe von 1623 enthalten. Auch als Fortſetzung von Julius Cäſar ſcheint dieſes Stück ſich als das näher liegende anzubieten. Dagegen weiſt die Compoſitionsweiſe und die ſceniſche Behandlung auf eine ſpäte Entſtehungszeit hin. Kein Stück zeigt eine ſo abſpringende Scenenfolge, eine gleiche Zeriſſenheit der äußeren Handlung, da es nicht weniger als 38 Scenenwechſel, davon 13 in einem Acte, enthält. Wie in den meiſten ſeiner ſpäteren Stücke wurde der Dichter auch hier mehr von allgemein pſychologiſchem als von dramatiſchem Intereſſe geleitet. Niemals aber iſt die Genialität verkannt worden, mit welcher er die ſich hierbei geſtellte ſpröde und ſchwierige Aufgabe erfaßt und ausgeführt hat. Daher dieſe Dichtung auf den denkenden Leſer immer eine außergewöhnliche Anziehungskraft ausübt, ſo daß ein geiſtreicher

Erklärer des Dichters, Coleridge, behaupten konnte, seine Genialität habe sich nirgend großartiger kundgegeben, als hier.

Lediglich aus sogenannten inneren Gründen hat man Coriolan zu den spätesten Arbeiten des Dichters, in die Zeit von 1608—10, gestellt. Obschon wir keine frühere Nachricht von ihm, als die der ersten Folioausgabe haben, gehört es doch in Bezug auf Charakteristik und Composition zu den reifsten und bedeutendsten Werken desselben, während es sich durch Schwere und Dunkelheit der Sprache und des Ausdrucks der spätesten Dichtungsperiode annähert. Es ist unter den historischen Stücken Shakespeare's eines der bühnenwirksamsten, was sich unzweifelhaft daraus erklärt, daß der Schwerpunkt des Interesses in den Helden desselben gelegt ist.

Von der vierten und letzten Gruppe der Shakespeare'schen Dramen, den romantischen Tragödien, erscheint Titus Andronicus als das früheste. Man hat zwar vielfach bezweifelt, daß es dem Dichter gehört. Daß weder der Eintrag desselben in die Buchhändlerlisten vom Jahre 1593, noch die Ausgabe von 1600 und die von 1611 seinen Namen enthält, würde wenig bedeuten, da Meres es ausdrücklich zu den Shakespeare'schen Dramen gezählt und auch Hemminge und Condell es in ihre Ausgabe mit aufnahmen. Man hat sich aber auch noch auf innere Gründe berufen, die schwerwiegender scheinen. Es ist nicht sowohl die Inferiorität dieses Werks, die gegen die Annahme spricht, daß Shakespeare der Verfasser desselben sei. Denn warum sollte er in seiner frühesten Dichtungsperiode nicht ein Werk geschrieben haben können, das sich wenig oder gar nicht über die bedeutenderen Arbeiten seiner Zeitgenossen erhebt und ihre Verirrungen theilt? Müßte es doch nach einer Bemerkung Ben Jonson's, die freilich so genau nicht zu nehmen sein dürfte, schon zwischen 1584 und 1589 entstanden sein.*) Wohl aber muß es befremden, daß es nicht nur in einem ganz anderen Geiste als seine übrigen Stücke geschrieben ist, sondern auch einen ganz anderen Stil und Versbau als diese zeigt. Hertzberg

*) Die Stelle (in seiner 1614 geschriebenen Bartholomew-Fair) heißt nämlich: Der, welcher behauptet, daß Jeronimo und Andronicus noch immer die besten Stücke sind, wird ohne Widerrede für einen Mann gelten, dessen Urtheil beweist, daß es sich treu bleibt und in den letzten 25 oder 30 Jahren stille gestanden hat.

wendet dagegen zwar ein, daß einzelne Momente wegen der Tiefe und Feinheit der Naturbeobachtung, die sie verrathen, sich kaum einem anderen Dichter als Shakespeare beimessen ließen. Besonders weist er dafür auf die Darstellung des Wahnsinns hin. Auch rühmt er das charakteristische Colorit der Behandlung. Allein, um beurtheilen zu können, ob und wie weit diese Vorzüge dem Dichter des Titus Andronicus zuzuerkennen sind, müßten wir vor allem mit der Quelle desselben bekannt sein, die man zur Zeit noch nicht nachweisen konnte. Wir wissen nur aus Paynter (Palace of Pleasure), daß damals die Geschichte des Andronicus und der Tamora sehr populär war, daher man denn annimmt, daß ein diesen Gegenstand behandelnder Moderoman die Quelle des Dichters gewesen sein werde. Die Frage nach der Autorschaft dieses Stücks ist demnach noch immer eine bestrittene. Doch halte ich es für verlorene Zeit ihr weiter nachzugehen. Wie hoch es auch einst gehalten worden sein mag, so wenig muthet es heute noch an. Es übertrifft an bluttriefender Grausamkeit ebensowohl Kyd's spanische Tragödie, wie Marlowe's Tamerlan, ohne letzteren doch an phantasievollem Glanz zu erreichen.

Diesem finsteren Nachtstücke würde der Zeitfolge nach die lichtvollste und sonnigste von Shakespeare's tragischen Dichtungen, Romeo and Juliet, am nächsten stehen. Die erste Ausgabe ist vom Jahre 1597, die Entstehungszeit aber liegt ohne Zweifel viel weiter zurück. Eine Stelle des 1. Acts:

„Eilf Jahr ist's her, seit wir's Erdbeben hatten",

würde, wenn die Beziehung auf ein Naturereigniß dieser Art im J. 1580 zutreffend wäre, 1591 als das Entstehungsjahr der Dichtung erscheinen lassen. Doch fehlt es auch sonst nicht an Merkmalen, die trotz der Bedeutung, welche der letzteren eigen, auf eine frühe Entstehungszeit hinweisen. A. Schmidt führt unter anderem dafür das Spiel mit Antithesen und die Ueberfülle von Bildern an, „die mehr die Phantasie, als das Herz beschäftigen." Letzteres dient freilich mit zur Charakterisirung der Liebe, welche der Dichter hier zu schildern beabsichtigte, einer Liebe, die mehr in der Phantasie und in der Sinnlichkeit zweier edlen und schönen Menschennaturen, als in dem Gemüthe derselben wurzelt. Es ist dieses auf der unwiderstehlichen Macht der Sympathie beruhende Gefühl, welches wie eine dunkle Naturgewalt den

ganzen Menſchen in einem Momente, mit einem Blicke erfaßt und ihn ſelbſtvergeſſen ſich einem anderen, wenn ſchon vielleicht nicht für's ganze Leben, ſo doch mit dem vollen Einſatz des Lebens zu weihen zwingt, welche hier Shakeſpeare mit einer Tiefe, Gewalt, Innigkeit, mit einem Schwunge, einem Zauber dargeſtellt hat, wie vor und nach ihm kein anderer Dichter. Allein es treten zu jenen Merkmalen noch andere hinzu, das häufige Vorkommen des Reims und die Behandlung ganzer Stellen in Doggerelverſen. Auch haben die erheblichen Abweichungen der zweiten Quartausgabe von der erſten den Gedanken nahe gelegt, daß dieſelben auf zwei verſchiedenen Bearbeitungen des Dichters beruhen. Man hat zwar von anderer Seite die erſte dieſer Ausgaben nur für eine verkürzte, verſtümmelte und verderbte Faſſung derſelben Bearbeitung anſehen wollen, die auch der zweiten zu Grunde gelegen habe. Verderbt und verſtümmelt iſt ſie gewiß. Schließt dies jedoch ſchon die Möglichkeit aus, daß ihr eine andere Bearbeitung als dieſe zu Grunde gelegen haben könne? Gewiß ebenſo wenig, als die Behauptung der Herausgeber der erſten Folio, daß ſie in den Manuſcripten Shakeſpeare's faſt nie einer Veränderung oder Correctur begegnet ſeien, die Möglichkeit ausſchließt, daß dieſer einzelne ſeiner früheren Werke ſpäter neu überarbeitet hat; zumal derartige Ueberarbeitungen damals ſehr häufig im Auftrag der Theaterunternehmer unternommen wurden und eine Erwerbsquelle der Dichter mit bildeten. Ich habe die beiden in Rede ſtehenden Quartausgaben mit einander verglichen und gefunden, daß alle Veränderungen der ſpäteren, ſoweit ſich dieſelben auf Charakteriſtik, Motive und Begebenheiten beziehen, durchgehend auf eine und dieſelbe dichteriſche Abſicht hinweiſen und zwar auf dieſelbe Abſicht, welche ich bei ſorgfältiger Unterſuchung der letzteren als die vom Dichter mit ſeiner Darſtellung überhaupt verbundene Grundabſicht erkannt habe.*) Dies kann unmöglich ein Zufall ſein, vielmehr beſtätigt es mit großem Gewichte die Annahme, daß eine Ueberarbeitung wirklich hier vorliegt; wogegen ſich freilich nicht mit Sicherheit ſagen läßt, in wie weit einzelne Abweichungen beider Quartos auf Kürzungen oder Zuſätzen beruhen. — Die Geſchichte von Romeo und Julia iſt vielfach behandelt worden. Alle uns bekannten Darſtellungen weiſen aber, wie es ſcheint, auf die Novelle

*) Erläuterungen der Shakeſpeare'ſchen Dramen, Leipzig 1874.

Bandello's zurück. Shakeſpeare folgte ohne Zweifel der engliſchen Bearbeitung Arthur Brooke's, The tragicall historye of Romeus and Juliet (1562)*), ſowie William Paynter's Uebertragung der Boiſteau und Belleforeſt'ſchen Nachbildung in den Histoires tragiques. Brooke hatte auch den Gegenſtand, wie es im Vorworte ſeines Gedichtes heißt, unlängſt ſchon auf der Bühne geſehen. Klein nimmt an, daß dieſes ältere Stück, von dem ſich keine Spur ſonſt erhalten hat, eine Nachahmung von Groto's Hadriana geweſen ſein dürfte. Die Uebereinſtimmung einer Scene Shakeſpeare's mit letzterer läßt in der That annehmen, daß dieſer irgendwie mit derſelben bekannt geworden ſei. Auch hier tritt bei dem Vergleich der Dichtung mit ihren Quellen der wunderbare Reichthum und die Tiefe der Geſtaltungs- und Erfindungskraft des Dichters wieder aufs Ueberraſchendſte hervor. Es iſt immer eine ganz neue Welt, in die er uns führt, von der ſeine Vorgänger nie auch nur eine Ahnung gehabt. Denn nicht blos in Bezug auf Charakteriſtik und Sprache nimmt die vorliegende Dichtung eine ſo hohe Stellung unter ſeinen Werken ein, ſondern durch die nur ihm eigenthümliche, aus der Tiefe und Fülle eines lebendigen Grundgedankens geſtaltende Compoſitionsweiſe und die hiermit verbundene Kunſt und Kraft der dramatiſchen Motivirung, die alles bis in's Kleinſte zu ihm und zu einander in den beziehungsreichſten Zuſammenhang bringt, ſo daß auch bei ihm — wie ein anderer großer Dichter es ausgedrückt hat — „ein Faden tauſend Verbindungen ſchlägt."

Hamlet ſteht innerhalb dieſer Gruppe der vorigen Dichtung nicht nur zeitlich am nächſten, er iſt ihr auch innerlich am engſten verwandt. Wie zu Brutus und Macbeth bildet er auch einen Gegenſatz, aber einen noch ungleich beziehungsreicheren, zu dem Charakter Romeo's. Dort tritt dieſer Gegenſatz aus einer mehr nur in den äußeren Verhältniſſen der Situation liegenden Ähnlichkeit hervor, aus der an alle drei herantretenden Aufforderung oder Verſuchung zu einer großen verhängnißvollen That, die das Gewiſſen auf's Mächtigſte aufregt — hier bei aller ſonſtigen Verſchiedenheit aus einer beſtimmten Aehnlichkeit der Naturanlage. Auch Romeo zeigt wie Hamlet einen, wennſchon ungleich ſchwächeren, Zug zur Schwermuth, die aber hier nicht wie bei dieſem aus der Schwerfälligkeit, ſondern aus der Ueberfülle ſeiner Natur entſpringt.

*) Abgedruckt in Shakeſpeare's Library II.

Auch er zeigt einen gewiſſen Hang zur Grübelei, der aber nicht wie bei Hamlet auf einer Betrachtung beruht, welche die Räthſel des Lebens überhaupt zu ergründen ſucht, ſondern nur auf die Betrachtung der eigenen inneren Stimmung gerichtet iſt. Auch er beſitzt eine leicht erregbare Phantaſie. Sie ſteht aber ganz unter der Herrſchaft ſeiner Empfindungen und Leidenſchaften, deren Antriebe und Entſchlüſſe ſie durch ihre Vorſtellungen noch zu verſtärken und zu raſcher unbedenklicher That fortzureißen ſtrebt; wogegen ſie bei Hamlet faſt immer nur im Dienſte der Reflection ſteht und ſich mit ihren Vorſtellungen zwiſchen die Antriebe ſeiner Empfindungen, die Entſchlüſſe ſeines Willens und ihre Ausführung drängt. Wo ſie dies nicht thut, erſcheint Hamlet trotz ſeiner gewöhnlichen Unſchlüſſigkeit und Bedenklichkeit daher eben ſo raſch, gewiſſenlos, unbedenklich im Handeln wie Romeo. Es iſt das, was er das Gefährliche in ſeiner Natur nennt, und das er, zu ſcheuen rathet, dasſelbe, was Lorenzo bei Romeo aber um ſo mehr fürchten muß, weil es bei dieſem der normale Zuſtand iſt.

Hamlet iſt in vieler Beziehung das bedeutendſte Werk des großen Dichters, ja der ganzen engliſchen Dichtung überhaupt. Es nimmt in ihr eine ähnliche Stellung ein, wie Goethe's Fauſt in der deutſchen. Beide gehören darum der Weltliteratur an und bezeichnen Höhepunkte derſelben. In Hamlet rührt Shakeſpeare nicht nur an die tiefſten Fragen der Menſchheit, ſondern er ſucht ſie auch in ihrem letzten Kern zu erfaſſen, in dem Problem des menſchlichen Willens. Nicht ob es eine Freiheit des Willens giebt, denn dieſe iſt ihm gewiß, ſondern welches die Grenzen dieſer Freiheit, welches das Maß der Verantwortlichkeit des menſchlichen Handelns iſt — das iſt die Frage, um die es dem Dichter zu thun und auf welche auch diejenige Hamlet's nach dem Sein oder Nichtſein hinausläuft. Zwei Mächte ſind es hauptſächlich, von denen Shakeſpeare das menſchliche Handeln, die menſchliche Willensfreiheit abhängig findet: die Bedingungen der Außenwelt, der unwandelbar geſetzmäßige urſächliche Zuſammenhang der Dinge und die Vorſtellungen mit denen unter dem Einfluß der Sinneseindrücke und der Empfindungen die Phantaſie und Reflection den Menſchen bedrängt. Aus dieſen Verhältniſſen erwachſen die Conflicte, in welche die verſchiedenen Charaktere, die der Dichter in dieſem Drama uns vorführt, gerathen; aus ihnen entwickelt ſich die erſchütternde Handlung desſelben, zu der er den Stoff der Historie of

Hamblet, der Ueberſetzung einer dem Saxo Grammaticus von Belleforeſt entlehnten und in den Histoires tragiques wieder erzählten Geſchichte oder auch dieſen letzteren ſelber entnahm, da von jener Historie erſt eine Ausgabe vom Jahre 1608 exiſtirt, von dem Shakeſpeare'ſchen Drama uns dagegen ſchon eine Ausgabe von 1603 vorliegt, der 1604 eine andre nachfolgte. Beide Ausgaben weiſen eine ähnliche Verſchiedenheit auf, wie jene beiden erſten Ausgaben von Shakeſpeare's Romeo und Julia. Wie dieſe hab' ich auch ſie (a. a. O.) mit einander verglichen. Das Ergebniß war wieder dasſelbe, ſo daß ſich auch hier die erſte Ausgabe als ein zwar verſtümmelter und verderbter Abdruck, aber doch als der Abdruck einer früheren Bearbeitung als derjenigen darſtellt, welche der zweiten Ausgabe zu Grunde gelegen hat. Dieſer Vergleich, den ich in beiden Fällen nur anſtellte, um den Abſichten des Dichters in dieſen Dramen näher zu treten, hat wie ich glaube auch wirklich ein aufklärendes Licht über dieſelben verbreitet. Ob dieſe ältere Faſſung des Shakeſpeare'ſchen Stücks identiſch mit demjenigen Stücke iſt, auf welches Naſh ſchon 1589 anzuſpielen ſcheint, und welches dann möglicherweiſe dasſelbe wäre, welches in den Jahren 1594 und 96 wiederholt von der Henslowe'ſchen Truppe aufgeführt worden iſt, iſt ungewiß. Zu berückſichtigen bleibt, daß Meres Hamlet unter den 1598 bekannten Stücken Shakeſpeare's nicht mit erwähnt und die von Naſh angezogenen Stellen nicht in den uns bekannten Faſſungen des Shakeſpeare'ſchen Hamlet enthalten ſind. Sie könnten freilich, weil lächerlich geworden, hier in Wegfall gekommen ſein. Auch wird 1598 von Gabriel Harwey Hamlets als eines Stückes gedacht, welches die Leute von Urtheil bevorzugten. Es iſt ferner von Wichtigkeit, daß der deutſche Hamlet, der ſich in einer Abſchrift vom Jahr 1710 erhalten hat, in verſchiedenen Punkten mit der Quarto von 1603 übereinſtimmt und ſogar einige Namen, Corambus und Montano, (der letztere ging in Othello über) mit dieſer gemein hat und doch gewiſſe Abweichungen von ihr und der zweiten Quarto auf eine andere Quelle als die erſte Quarto hinweiſen, wozu ich beſonders das an die Hexenſcene in Macbeth und an den Prolog von Kyd's ſpaniſcher Tragödie erinnernde Vorſpiel zwiſchen der Nacht, Alecto, Megära und Tiſiphone, rechne.

Othello wurde erſt 1622 zum erſten Male gedruckt. Man hat zwar einige Hinweiſe zu finden geglaubt, daß dieſes Stück ſchon 1602

und 1604 zur Aufführung gekommen sei, die betreffenden Schriftstücke sind aber theils für Fälschungen, theils für verdächtig erklärt worden. Indessen weist die außerordentliche Frische und Kraft seines Colorits und seines Humors, sowie die glänzende Gediegenheit der Charakterzeichnung mit voller Entschiedenheit darauf hin, daß es noch in die Blüthe- und Glanzzeit des Dichters fällt. Auch der Procentsatz der weiblichen Reimenden, 26 Proc., würde ihm nach Hertzfeld eine solche Stelle anweisen. Othello gehört zu den Charaktertragödien des Dichters, das Schwergewicht der Darstellung liegt in dem Hauptcharakter. Der Glanz der anderen Figuren hat jedoch keinen Eintrag dadurch erlitten. Der psychologischen Charakterentwicklung ist die größte Aufmerksamkeit zugewendet. Kaum noch ein anderes Drama des Dichters zeigt eine größere Folgerichtigkeit, eine spannendere Geschlossenheit der Composition. Wie Romeo und Julia der Codex der geschlechtlichen Liebe, ist Othello der Codex der Eifersucht — doch derjenigen Eifersucht, in welcher der Ehrenpunkt vorherrscht, weil sie in dem tiefen Bedürfniß der Werthschätzung der Welt und des geliebten Gegenstands wurzelt. Diese wird von ihr mit vollster Ausschließlichkeit, jene in ungetrübtester Reine gefordert. Für Othello ist aber Desdemona auch selbst noch die Welt, in ihrer Seele glaubt er in seiner Vereinsamung mit jenem Gefühl endlich sicher Anker geworfen zu haben. Auf dieses Gefühl baut Jago seine Intrigue, zu der der Gedanke und Trieb ihm aus der Verbitterung über Zurücksetzung, über den tief empfundenen Mangel an Werthschätzung, also aus einer ähnlichen, aber durch die Gemeinheit und Arglist seiner Natur getrübten Quelle entspringt. Desdemona aber geht unter, weil sie dieses Gefühl in einem gewissen Sinne verletzte und demselben hierdurch Waffen gegen sich in die Hand gab. Sie gehört zu den poesievollsten Frauengestalten des Dichters. — Quelle war ihm die 7. Geschichte der 3. Decade des 1. Theils von Cinthia's Hecathommiti, von dem es damals zwar keine englische, wohl aber eine französische Uebertragung gab.

Timon of Athens ist zwar häufig als das späteste Werk des Dichters bezeichnet worden, wozu wohl am meisten die trübe, verbitterte Stimmung und der Mangel an sinnlicher Frische bestimmt haben mögen, welche ihm eigen. Auch tritt uns der Dichter in seiner ganzen späteren Dichtungsperiode unzweifelhaft ernster entgegen. Seit 1602, dem muthmaßlichen Entstehungsjahr von Was ihr wollt, das

allerdings noch faſt ganz von Lebensfriſche und Lebensfreude erfüllt iſt, hat Shakeſpeare nur noch ein einziges Luſtſpiel, den Sturm, und die Tragikomödie Troilus und Creſſida geſchrieben. Ein leiſer Zug von Verbitterung geht bei aller Milde und Anmuth ſchon durch jenes, ein tief ironiſcher Zug dagegen durch dieſe hindurch, in der die Weltverachtung das letzte Wort hat. Auch über Timon ſtehen ſich hinſichtlich des Antheils, welchen Shakeſpeare daran gehabt, verſchiedene Anſichten gegenüber. Jedenfalls liegt in ihm eine verderbte und verkürzte Faſſung des wirklichen Werkes vor. Die Ungleichheiten der Behandlung ſind auf verſchiedene Weiſe erklärt worden. Am anſprechendſten erſcheint mir die von Ulrici aufgeſtellte und von Elze vertretene Hypotheſe. Sie gehen von der Annahme aus, daß der Shakeſpeare'ſche Timon nur die Umarbeitung eines älteren Stücks, das Manuſcript davon aber verloren gegangen ſei, ſo daß die Herausgeber der Folio genöthigt geweſen wären, es aus den nur theilweiſe erhalten gebliebenen Rollen und, ſo weit dies nicht möglich, aus dem Gedächtniß der Schauſpieler, die das Stück ſchon ſeit länger nicht mehr geſpielt haben mochten, wiederherzuſtellen. Es geht aus dieſen mühſamen Erklärungsverſuchen genügend hervor, wie unbefriedigend das Stück in ſeiner jetzigen Geſtalt auf den heutigen Leſer wirkt. Es iſt, was auch einzelne enthuſiaſtiſche Bewunderer ſagen mögen, das am wenigſten geleſene Drama des Dichters. Es giebt noch ein anderes Stück dieſes Namens, welches jedenfalls früher und ganz im academiſchen Geiſte und im Charakter eines Luſtſpiels geſchrieben und von Dyce neuerdings veröffentlicht worden iſt. Es hat auf Shakeſpeare kaum eingewirkt, da er Alles, was etwa mit ſeinem Stück darin übereinſtimmt, auch bei Plutarch und Lucian finden konnte. Auch Paynter, in ſeinem Palace of Pleaſure hat die Geſchichte des Timon behandelt.

Macbeth und Lear ſind die beiden letzten der hierher gehörenden Tragödien des Dichters. Sie zählen unzweifelhaft zu ſeinen gereifteſten Werken. King Lear wird mit Recht als ſeine gigantiſcheſte Dichtung gerühmt. Sie ſteht in Bezug auf Tiefe und Weite der ethiſchen Weltanſchauung dicht dem Hamlet zur Seite. Das, was die Grundlage der ganzen Kultur bildet und dieſe mit der Natur auf's Engſte verknüpft, die Familie und der Staat, mit den dem Einzelnen aus dem Verhältniß zu beiden erwachſenden Pflichten und Rechten, bildet den

Gegenstand ihrer Darstellung. Aus ihnen und von dieser Grundlage aus hat Shakespeare die mächtige Handlung derselben entwickelt. Schon in Julius Cäsar, Macbeth, Hamlet und anderen Stücken bezieht der Dichter die über die sittlichen Gewaltthaten, Frevel und Entartungen empörten Elemente der physischen Natur in seine Darstellung mit ein, hier ist dies in ungleich bedeutenderem Umfange, mit ungleich größerer Wirkung geschehen. Man hat gegen den Hauptcharakter freilich Manches einzuwenden gehabt. Einige haben gemeint, daß Lear schon von Anfang an wahnwitzig, andre wenigstens, daß er bis zum Kindischen thöricht, in beiden Fällen aber unzurechnungsfähig, daher auch nicht tragisch berechtigt sei. Doch nicht nur, daß Shakespeare hierin der Sage gefolgt ist, und theils der Bedeutung vertraute, die diese in der Phantasie seiner Zeit schon gewonnen hatte, theils derjenigen, welche sie in seiner tief symbolischen Darstellung noch gewinnen mußte, verdient dieser Charakter auch eine wesentlich andre Beurtheilung. Lear ist ohne Zweifel eine groß und edel beanlagte Natur, von dem Gefühl des Herrschers und Vaters und dementsprechend von dem Bedürfniß nach Ehrfurcht und Liebe auf's Tiefste erfüllt. Obschon er aus dem natürlichen Antriebe seiner wohlmeinenden, edlen Natur die Pflichten, die ihm aus diesen Verhältnissen erwuchsen, im Allgemeinen erfüllt haben mochte, so hatte er eigentlich doch immer nur ein deutliches Bewußtsein von den ihm daraus erwachsenden Rechten gehabt, deren Beobachtung er mit Eifersucht überwachte. Gewöhnt, sich keinen Wunsch zu versagen, will er sich nun auch noch die Liebe und den Dank vorausnehmen, zu dem, wie er meint, die Kinder nach dem Tode des Vaters diesem für die Wohlthaten verpflichtet sind, die er ihnen als Erbe hinterläßt. Er greift mit dieser Vorausnahme gewissermaßen in ein Recht der Natur ein. Er will das als Recht ertrotzen, was sie im günstigen Fall nur freiwillig und nach dem gewöhnlichen Gange der Dinge auch erst dem Todten gewährt. Der Narr nennt allerdings auch dieses Verfahren noch eine Thorheit, aber diese Thorheit, die dem Gefühle und dem Bedürfniß der Liebe entsprungen, ist mehr noch als das, sie wird zugleich ein Verhängniß. Wie sie die Folge der Verblendung ist, in der Lear sein ganzes Leben befangen war, bringt sie ihm nun auch diese und die durch sie angehäufte Schuld zu deutlicherem Bewußtsein, führt sie die tragische Entwicklung derselben herbei. — Lear erschien 1608 in zwei Quart-

ausgaben. Verſchiedene Stellen in den Wahnſinnsäußerungen Edgar's weiſen auf eine 1603 erſchienene Schrift, Harsnet's Discovery of popisch impostors hin, gegen Ausgang des Jahres 1606 wurde das Stück in Whitehall zur Aufführung gebracht. Ja, das 1605 erſchienene ältere Stück: „Die ächte Chronik-Hiſtorie von König Leir und ſeinen drei Töchtern" dürfte wohl ebenfalls durch den Nachſatz „wie ſie in jüngſter Zeit wiederholt aufgeführt worden iſt", auf das Shakeſpeare'ſche hinweiſen, mit dem es nichts gemein als den Stoff hat. Wahrſcheinlich iſt es dasſelbe Stück, welches ſchon 1594 erwähnt wird. Möglich, daß Shakeſpeare es kannte, aber entnommen hat er ihm nichts, er folgte vielmehr lediglich Holinſhed's Chronik und für die Geſchichte Gloſter's und ſeiner Söhne Sidney's Arcadia. Seine Phantaſie und ſein Geiſt thaten das Uebrige, was freilich faſt Alles iſt.

Für Macbeth, welcher erſt 1623 zum erſten Male im Druck erſchien, aber 1610 bereits aufgeführt wurde, iſt ebenfalls Holinſhed (History of Scotland) Quelle geweſen. Selbſt die Hexen fanden ſich hier ſchon vor. Die Gewalt dieſes Dramas beruht nicht nur auf der Größe des Vorwurfs und deſſen Ausführung, ſondern auch darauf, daß wie in Othello und Hamlet auch hier das pſychologiſche Intereſſe ganz in dem dramatiſchen aufgeht und Gemüth, Phantaſie und Geiſt gleichmäßig davon ergriffen werden. Dieſe Tragödie, deren Haupthebel die Herrſchſucht, iſt zugleich das ergreifendſte Gemälde der Entwickelungsgeſchichte des Verbrechens in einer groß und edel angelegten Natur. Sie gehört, beſonders in ihrer erſten, größeren Hälfte, zu den großartigſten Schöpfungen des dichteriſchen Geiſtes.

Die Lehren, welche Shakeſpeare durch Hamlet den Schauſpielern ertheilt, ſind allgemein als unumſtößliche Grundſätze anerkannt worden. Sie enthalten freilich noch nicht das ganze dramaturgiſche Glaubensbekenntniß des Dichters, da es nur einige beiläufig hingeworfene Bemerkungen ſind; aber ſie geben doch einen deutlichen Begriff von demſelben. Sollte der Mann, der ſo tief, klar und einſichtsvoll über das Weſen der einen Kunſt, die er ausübte, nachgedacht hat, ſich bei derjenigen, welche ſeinen eigentlichen Lebensberuf bildete und in welcher er Meiſter war, ganz blind dem ihm angeborenen Genie überlaſſen haben? Es giebt keine unwahrſcheinlichere, willkürlichere Annahme, und dennoch iſt ſie noch heute ziemlich verbreitet. Er, deſſen Werke voll der tiefſten Betrachtung faſt aller menſchlichen Lebensverhältniſſe ſind,

der selbst in den Spielen der Laune, des humoristischen Uebermuths noch immer die klarste Besonnenheit zeigt, der selbst noch das Einzelste auf das Ganze bezieht, soll gleichwohl bei seinen Arbeiten planlos, ohne bestimmte Ziele, ohne Grundsätze und Grundgedanken verfahren, und alles, was darin hiergegen zu sprechen scheint, immer nur das Werk des bloßen Zufalls, das unmittelbare Product willenloser Eingebung sein. Obschon Shakespeare in der gedachten Scene nur eine einzige Andeutung über sein poetisches Schaffen gemacht, gewährt sie doch einen Einblick auch in diesen Theil seiner Kunstanschauung. Nach ihr war ihm nämlich der Zweck des Schauspiels hauptsächlich darin gelegen, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt. Auch war es vor Allem wohl seine Zeit, seine Nation, ihre Rasse und die ihr eigenthümlichen Individualitäten, die er, wie sie allein seiner Beobachtung unmittelbar vorlagen, zur Darstellung bringen wollte, immer aber nur, weil er die Natur des Menschen und seines Schicksals überhaupt in einer bestimmten Weise durch sie zu veranschaulichen gedachte. Man hat immer an ihm die erstaunliche, von keinem Dichter übertroffene Fähigkeit bewundert, die verschiedensten Menschen, indem er sie vorzugsweise von einer bestimmten Seite darstellt, doch jederzeit in der ganzen Fülle ihrer individuellen Besonderheit zur Erscheinung zu bringen und, indem er diese in ihrem innersten Kern erfaßt, sie aus diesem heraus in der allseitigsten Beziehung zu ihren Lebenslagen empfinden, sprechen und handeln zu lassen. Nicht minder bewundernswerth aber ist, wie er die individuelle Besonderheit der verschiedensten Menschen in jeder seiner verschiedenen Dichtungen zugleich auf das Zwangloseste auf ein bestimmtes Grundverhältniß der menschlichen Natur zum Leben und zum Weltzusammenhange zu beziehen und in die durch den davon abgezogenen Grundgedanken bedingte Beleuchtung zu rücken und hierdurch die Natur des Menschen überhaupt in einer bestimmten, auf sein Schicksal bezogenen Weise zur Erscheinung zu bringen verstand. Mit dieser eigenthümlichen Tiefsinnigkeit und Lebensfülle der Darstellung verband er aber zugleich eine Breite der Lebensanschauung, daß es scheint, als ob die Individualitäten, Lebensverhältnisse und Zustände aller Nationen und Zeiten offen vor seinem Blicke gelegen hätten und er jeder und jedem von ihnen bis ins innerste Herz,

bis auf den letzten Grund ihres Daseins geblickt habe. Doch tritt noch ein Anderes hinzu. Diese verschiedenen Menschen, so sehr sie den Eindruck der vollsten individuellen Besonderheit machen, so daß sie gleichsam unmittelbar der Natur und Geschichte entnommen oder ihnen doch Zug für Zug bis ins Kleinste nachgebildet zu sein scheinen, sind zuletzt doch immer nur *seine* Geschöpfe und sich hierdurch wieder so innig verwandt, daß an ihnen nichts so sehr in Erstaunen setzt als ihre Originalität und Eigenthümlichkeit, die ihresgleichen kaum hat und uns doch zugleich so vertraut ist, so überzeugend auf uns wirkt. Wie ähnlich auch der Natur sind sie zugleich von allem, was sich in ihr darbietet, wieder so grundverschieden und in dieser Verschiedenheit so mit ihr überall übereinstimmend, daß man sie für die Producte einer zweiten Natur erklärt und den Dichter in seinem poetischen Schaffen mit dieser verglichen, ja ihr gleichgestellt hat. Daher man z. B. von seinen Römern hat sagen können, daß kein Dichter sie wahrer gezeichnet, obschon sie doch eigentlich nur ächte Engländer seien. Ja, ein geistvoller Literarhistoriker unserer Tage hat sogar zu behaupten gewagt, die Menschen Shakespeare's gehörten trotz ihrer außerordentlichen individuellen Verschiedenheit alle derselben Familie an. Gut oder schlecht, roh oder zart, geistreich oder beschränkt, habe ihnen Shakespeare allen nur einerlei Art von Geist gegeben, und dieser sei sein eigener. Er habe aus ihnen allen Leute gemacht, die ganz unter der Herrschaft der Einbildungskraft stehen und wie des Willens und der Vernunft beraubt, ohne Sittlichkeit und Gewissen nur von den Antrieben ihrer Natur im Guten und Bösen bewegt werden und, sich dabei hart gegeneinander stoßend, dem Auge einen Einblick in das Innerste der Natur und das geheimste Wesen des Menschen verstatten. Denn dieses Ueberwiegen der Einbildungskraft soll, nach Taine, wie gegen Ende des 16. Jahrhunderts der charakteristische Grundzug der englischen Rasse, so auch derjenige Shakespeare's sein. Wenn dies aber vielleicht für Dichter, wie Webster und Ford und selbst für Beaumont und Fletcher in beschränktem Umfang richtig wäre, wie es in diesem wohl auch auf die Zeit, nicht aber blos auf England und die englische Rasse anwendbar ist, so ist es dies doch nicht für Shakespeare. Obschon auch er solche Naturen vielfach zur Darstellung gebracht hat, fehlt es seinen Dichtungen doch ebenso wenig wie seiner Zeit an Gestalten, welche die Eigenschaften der Besonnenheit, der

Vor- und der Umſicht und eine Zurückhaltung, eine Feinfühligkeit des Gewiſſens zeigen, die kaum übertroffen iſt. Shakeſpeare erhebt ſich gerade durch die tief ethiſche Grundlage ſeiner poetiſchen Weltanſchauung über alle Dichter ſeiner Zeit und über die meiſten Dichter aller Zeiten; er iſt uns gerade hierdurch, zugleich aber auch durch das Vermögen, jede ſeiner der eigenen Zeit abgelauſchten Geſtalten in ihrem allgemein menſchlichen Kern zu erfaſſen und uns damit in das eigene Herz, das eigene Gewiſſen, das eigene Leben zu greifen, uns in unſerem eigenen Innerſten zu treffen, zu rühren, zu erheben und zu erſchüttern, ein Rathgeber in faſt allen Verhältniſſen, das Maß für die ſittliche Beurtheilung derſelben, der Prophet und Offenbarer unſerer Schickſale und der geheimſten Lebensräthſel. Es iſt eben dies, wodurch er ſich aus der Enge der Anſchauungen ſeiner Zeit zu befreien gewußt und weit über den Geſichtskreis derſelben erhoben hat; wodurch er ſo vertraut zu uns ſpricht, als ob er mit uns und in unſeren eigenen Verhältniſſen geboren wäre, und wodurch er, obſchon in der Form ſeines Dramas den Forderungen der Bühne heute nicht mehr entſprechend, uns doch für den größten Dramatiker der ganzen neueren Zeit gilt. Es iſt eben das, was ihm mit einem Wort ſeine über Zeit und Nationen hinausreichende univerſelle Bedeutung giebt.

Wenn die Phantaſie bei Shakeſpeare vorherrſcht, wenn ſeine Werke ſich vor allem an dieſe wenden, ſo geſchieht es doch nur in dem Umfange, als es in der Aufgabe der Kunſt und der Dichtung liegt. Die übrigen Kräfte des Geiſtes waren an ſeinem poetiſchen Schaffen darum nicht minder betheiligt, und an Werken, welche es weſentlich mit der Darſtellung der ſittlichen Seite des Menſchen zu thun haben, wie die Tragödie, hat es ihm nie an ſittlichem Intereſſe gefehlt. Shakeſpeare iſt ein tief ethiſcher, aber freilich er iſt kein moraliſirender Dichter. Seine Stücke laufen nie auf einen moraliſchen Gemeinplatz hinaus. So reich dieſelben auch an Betrachtungen über die moraliſche Natur des Menſchen und über ſeine ſittlichen Verpflichtungen ſind, ſo tritt doch die ethiſche Bedeutung derſelben hauptſächlich erſt aus den Verhältniſſen hervor, in welche bei ihm die Charaktere und Handlungen zu einander gebracht ſind, aus ihrer Verknüpfung und ihrem Zuſammenhange, ſowie aus der Wirkung des Ganzen. So ſind in Richard III. faſt alle Charaktere von der tiefſten ſittlichen Verdorbenheit ergriffen; Gewiſſenloſigkeit iſt der entſcheidendſte Grundzug derſelben, und doch

greift der Dichter kaum noch in einem anderen Stücke mächtiger als hier in das Gewiſſen des Hörers, doch iſt in keinem die ſittliche Ordnung, welche die Welt des Geiſtes beherrſcht, von ihm je mächtiger zur Darſtellung gebracht worden.

Shakeſpeare wurde aber ebenſowenig dogmatiſch, ſo oft er auch das Gebiet religiöſer Anſchauungen betrat. Er ergriff dieſelben mit derſelben Freiheit wie jede andere Lebenserſcheinung und mit der Achtung, welche ihr nach ihrer Bedeutung gebührte, aber er trat nie unmittelbar für eine derſelben ein. Er maßte ſich niemals an, Aufſchlüſſe über etwas zu geben, was jenſeits der menſchlichen Erfahrung liegt. Das Schickſal des Menſchen, einen ſo wichtigen Gegenſtand es in ſeinen Darſtellungen bildet und einen ſo hohen Werth er darauf in dieſer auch legt, kommt immer nur ſoweit für ihn in Betracht, als es ſich ſchon in dem diesſeitigen Leben erfüllt. Höchſtens hat er die Unſicherheit, in der ſich der Menſch, nach ſeiner Natur, abgeſehen vom Glauben, über das Jenſeit befindet, mit in den Kreis ſeiner Darſtellung einbezogen. Einen tiefgreifenden Gegenſatz bilden in dieſen Beziehungen aber diejenigen Darſtellungen, bei denen er ſich auf dem Boden der tragiſchen Weltanſchauung bewegt, von denen, die ſich auf dem der komiſchen Weltanſchauung entwickeln. Shakeſpeare ſchränkte dieſelben nämlich nicht, wie Taine es anzunehmen ſcheint, auf die Charaktere ein, ihm war — und hierin ſtimmte er, vielleicht ohne es zu wiſſen, mit Ariſtoteles überein — die Handlung das Weſentliche, die Handlung, inſofern ſie ſich nicht nur aus der Verſchiedenheit und Eigenthümlichkeit des Charakters der Menſchen und ihren einander widerſtrebenden Willensentſchlüſſen, ſondern zugleich, wie im Leben, unter dem ſie mit bedingenden Einfluſſe des urſächlichen Zuſammenhanges der Dinge überhaupt entwickelt. Das Verhältniß des Menſchen zur Welt und zum Weltganzen und des urſächlichen Zuſammenhanges beider bildet daher bei ihm erſt den vollen und weſentlichen Gegenſtand der Darſtellung. Es iſt wohl in ſeinen Stücken das Gewicht bald mehr auf das eine oder andere gelegt, und in einigen derſelben möchte es ſogar ſcheinen, als ob er die Handlung doch nur aus den Charakteren entwickelt hätte; in den Werken ſeiner Blüthezeit und Reife jedoch ſtellt ſich die Handlung immer nur in der Form eines derartigen Weltbildes dar. In keinem hat aber der Dichter ſo beſtimmt auf jenes Verhältniß hingewieſen als in Hamlet, wo er

wiederholt die Abhängigkeit des menschlichen Wollens und Handelns von dem betont, was er hier die Fügungen des Zufalls in dem nothwendigen Zusammenhange der Dinge nennt. Auf der Auffassung und Darstellung dieses Verhältnisses und der daraus entspringenden Verknüpfungen beruht eben das, was man die Weltanschauung dieses Dichters zu nennen pflegt. Sie ist in jedem Stück insofern eine andere, als es in jedem eine besondere Seite, einen besonderen Theil dieses Verhältnisses zu veranschaulichen gilt. Doch giebt es für ihn noch überdies einen doppelten Standpunkt, von denen jeder eine andere Art der Betrachtung von Menschen und Dingen bedingt: den komischen und den tragischen. Obschon Shakespeare trotz der Forderung der Puristen sehr häufig ernste und heitere Elemente, und zwar in den stärksten Gegensätzen miteinander verband, was ohne Zweifel ebensowenig aus Unkenntniß ihrer Forderungen, als aus Unfähigkeit, diesen zu entsprechen, geschah, da sie in einzelnen Fällen von ihm ja beobachtet worden, so hielt er doch fast durchgehend fest an diesem Gegensatze des Komischen und des Tragischen, und nur im Cymbeline und in dem Wintermärchen scheint er den Versuch gemacht zu haben, auch noch sie miteinander zu verbinden, ein Versuch, der dann aber nicht ganz glücklich gelöst worden wäre. Schon als Humorist mußte Shakespeare die Verbindung des Ernsten und Heiteren lieben. Er wußte, daß der Contrast beider eine Quelle ganz eigenthümlicher poetischer Schönheiten sei, daß eins das andere in seinen ästhetischen Wirkungen verstärken und also auch eine ganz eigenthümliche Art des Tragischen und des Komischen aus ihm entspringen könne. Er hielt aber zugleich dafür, daß die Wirkung eines Kunstwerks eine einheitliche, daher auch entweder eine komische oder eine tragische sein müsse und das Heitere dem Ernsten nur in solcher Art beigemischt werden dürfe, um im Ganzen entweder eine nur komische oder nur tragische Wirkung hervorzubringen. Dies war nur möglich, falls sich selbst noch das Ernste unter den komischen, das Heitere unter den tragischen Gesichtspunkt stellen ließ, was allerdings unter Umständen der Fall ist und von Shakespeare immer erstrebt, wenn auch vielleicht nicht immer in voller Reinheit erreicht worden ist. Denn nicht immer ist es leicht, ihm unbeirrt in dieser Auffassung zu folgen, was, wie wir gesehen, zu einer schwankenden Beurtheilung einzelner Charaktere und Scenen in seinen Stücken geführt hat. Er erreichte es überhaupt nur dadurch, daß er

die Welt in der Tragödie nur unter dem *ſittlichen*, in der Komödie lediglich unter den der *praktiſchen Zweckmäßigkeit* ſtellte. Wenn er das Unſittliche in den Kreis der komiſchen Behandlung zog, geſchah es nur wegen der mit ihm etwa verbundenen praktiſchen Unzweckmäßigkeit; nur dieſe ſollte von ihm in die komiſche Beleuchtung gerückt werden, daher ſeine komiſche Muſe auch von jeder frivolen Behandlung des Sittlichen bewahrt blieb.

Man hat viel über die Regelloſigkeit, die Verworrenheit, das Abſpringende und den Mangel an Einheit in den Compoſitionen Shakeſpeare's geklagt. Taine, ein ſo großer Bewunderer des Dichters er iſt, ſpricht trotz der einſichtigen Beurtheilung, die dieſer auch hierin von einzelnen ſeiner Landsleute, beſonders von Guizot, erfahren, ſeinen Werken ſogar jede eigentliche Organiſation und Entwicklung, jede tiefere und allmählich vorbereitende Motivirung ab. Nach ſeiner Meinung habe Shakeſpeare ſich begnügt, einen chronikaliſchen Bericht oder eine Novelle beliebig in Scenen und Acte zu theilen und dieſen dann einzeln die dialogiſch-dramatiſche Form zu geben. Nichts iſt jedoch irriger. „Shakeſpeare — hatte Guizot dagegen ſehr richtig geſagt — hat nichts ohne Kunſt geſchrieben. Er hat jedoch ſeine eigene gehabt; man muß ſie in ſeinen Werken entdecken, die Mittel erforſchen, deren er ſich dabei bediente, und die Ziele, die er erſtrebte". Shakeſpeare's Compoſitionsweiſe war allerdings eine von der des claſſiſch-academiſchen Dramas völlig verſchiedene. Es gab keine fertige Schablone für ihn, nach welcher er hätte arbeiten können, da er die Form ſtets aus der Idee, welche ihn leitete, und aus dem Stoffe, durch den er ſie zu veranſchaulichen gedachte, in einer durch ſie bedingten Weiſe zu entwickeln ſtrebte, wie die Seele den Leib; daher auch die Form der verſchiedenen Dramen des Dichters ſehr von einander abweicht. Zwei Hauptformen habe ich aber doch ſchon hervorheben können. Die eine war dadurch bedingt, daß er das Hauptgewicht ſeines Grundgedankens in die Perſönlichkeit eines oder auch zweier Individuen legte. So reich er auch noch in dieſem Falle die Handlung geſtalten mochte, ſo war dann doch alles auf dieſe Perſönlichkeiten als den gemeinſchaftlichen Mittelpunkt bezogen. Dies iſt z. B. in Othello, Hamlet, Coriolan, Macbeth, Richard III., Romeo und Julia der Fall. In anderen Stücken liegt dagegen der Schwerpunkt der Darſtellung außerhalb ſeines Stücks, in der Seele des Dichters ſelbſt. Alles, wie loſe es auch zum Theil äußerlich miteinander verbunden erſcheint, wie ge-

trennt es nebeneinander herläuft, iſt hier innerlich durch den den Dichter bei ſeiner Geſtaltung leitenden Grundgedanken, der ſich in allen Theilen in mannigfaltiger Weiſe darlegt, verbunden. Beiſpiele dafür ſind: Der Kaufmann von Venedig, Viel Lärm um Nichts, Heinrich IV., Was ihr wollt u. ſ. w. Wobei es aber geſchehen kann, daß eine Perſönlichkeit Alles an Bedeutung, wie in Lear, ſo überragt, daß die anfangs getrennt nebeneinander herlaufenden Begebenheiten ſich allmählich zu einer einzigen miteinander verſchränken und in dieſer auslaufen. Der den Dichter leitende Grundgedanke iſt aber niemals ein abſtracter; er geht vielmehr ſtets ganz unmittelbar aus einem beſtimmten Verhältniß des Menſchen zur Welt hervor, welches der Dichter in möglichſt reicher und bedeutender Weiſe in einem bald mehr, bald weniger complicirten Vorgange zur Darſtellung zu bringen bemüht iſt. Es wird in ſeinen beſten Werken kaum eine Scene, eine Figur, einen Zug geben, der nicht irgendwie dazu in Beziehung ſteht. Inſofern iſt in ihnen nichts Zufälliges, Willkürliches oder Disparates. Es iſt eine müßige Frage, ob der Dichter auch alle dieſe Beziehungen im Einzelnen beabſichtigt, ob er um ſie alle auch nur gewußt habe? Von der Abſicht im Ganzen erfüllt, wird er ſich in Bezug auf das Einzelne ſeinem Ingenium, ſeiner Phantaſie wohl haben überlaſſen können. Hier mag Bewußtes und Unbewußtes, wie in jedem ächten Kunſtwerke, vielfach durcheinander und zuſammen gefloſſen ſein.

Allein dieſer inneren Einheit entſpricht bei ihm nicht immer die äußere, der inneren ſtrengen Folgerichtigkeit des Zuſammenhangs und der Motivirung nicht immer die Wahrſcheinlichkeit im äußeren Zuſammenhang der Begebenheiten. Hier ſtört manches Unverbundene, manches Sprunghafte, manches Disproportionale in den Verhältniſſen der einzelnen Theile, manche den äußeren Zuſammenhang unnöthig unterbrechende Epiſode. Ob der Dichter dies nicht noch mehr oder ganz hätte vermeiden ſollen, iſt eine Frage, die wohl aufwerfbar iſt. Jedenfalls iſt es das, was uns heute die unveränderte Darſtellung ſeiner Werke ſo ſehr erſchwert. Wer wie in dem academiſchen Drama das architektoniſche Kunſtprincip der dramatiſchen Compoſition zu Grunde gelegt ſehen will, wird an Shakeſpeare's Dramen, ihrer äußeren Form nach, Manches auszuſetzen finden. Wer aber, wie er, der freien maleriſchen Schönheit huldigt, deren Princip von der Natur und dem lebendigen Zuſammenhange und Wechſelwirken ihrer Er-

ſcheinungen abgeleitet iſt, den wird er in ſeinen bedeutendſten Werken ſelbſt noch nach dieſer Seite in hohem Maße befriedigen.

Denn das mächtige Gefühl für das Maleriſche iſt ein weiteres die Werke dieſes Dichters auszeichnendes und in der Entwicklung des Dramas epochemachendes Moment. Shakeſpeare dichtete, indem er für das Ohr ſchrieb, immer zugleich für das Auge. Wollte er doch immer nur den ganzen Menſchen aus dem vollen Reichthum ſeiner Beziehungen, den vollen inneren und äußeren Zuſtand desſelben zur Darſtellung bringen. Ob er uns in der Mitternachtsſtunde auf die unheimlich ins Meer hinausragende Klippe des Walls von Helſingör oder auf das von Lebensluſt überfließende Feſt der Capulets in Verona, ob auf die neblige Haide, wo der ſiegreiche Macbeth den ihn verſuchenden Hexen begegnet, oder in die duftigen von Mondſchein übergoſſenen Gärten der Porzia nach Belmont verſetzt, wo Lorenzo und Jeſſica liebedurſtig die Töne der Muſik in ſich ſaugen, ob wir mit Titania den Tänzen der Elfen in betäubender Sommernacht lauſchen oder mit Jachimo im Dämmerlichte des traulichen Schlafgemachs vor der in der Blüthe der Unſchuld prangenden Schönheit der ſchlummernden Imogen ſtehen — immer fühlen wir uns ganz in die Situation, welche der Dichter darſtellen wollte, verſetzt, ganz von der ihr eigenthümlichen Atmoſphäre umwoben. Shakeſpeare war ſein eigener Decorationsmaler. Die damals ſo ärmlichen Mittel der Bühne hätten ihm doch nicht genügt, und ſein Publikum hatte genug Phantaſie, um ſich an ſeinen Worten genügen zu laſſen. Er hat dem Drama erſt das dramatiſche Colorit, die maleriſche Stimmung gegeben, in einer Mannichfaltigkeit und Vollendung, die noch nicht übertroffen worden iſt, wenn die, welche hierin bei ihm in die Schule gingen, auch neue Farben und Töne hinzugebracht haben.

Im letzten Decennium des 16. Jahrhunderts ſcheint Shakeſpeare die Londoner Bühne völlig beherrſcht zu haben. Von da an wurde ihm der Beifall des Publikums von andern bedeutenden, wenn ihm auch in faſt allen Beziehungen untergeordneten Talenten ſtreitig gemacht. Der Einfluß, den er auf ſie und die unmittelbar nachlebenden Dichter ausgeübt, war ein ganz außerordentlicher, wenn ſie ſich auch alle nur an die einzelnen großen Eigenſchaften ſeiner Werke hielten und für die Bedeutung derſelben im Ganzen ſo gut wie kein Verſtändniß beſaßen.

Schon früh arbeitete Shakeſpeare darauf hin, den Wohlſtand und das Anſehen ſeiner Familie zu heben. Hiermit hängt es ohne Zweifel zuſammen, daß er (1597) ſeinen Vater veranlaßte, den Streit mit den Lamberts, ſeinen Verwandten, wegen des ihnen verpfändeten Guts wieder aufzunehmen, wozu er ihm vielleicht ſogar das Geld noch vorgeſtreckt hat. Aus gleichem Grunde ſehen wir ihn gleichzeitig um die Wappenverleihung an denſelben bemüht. In dieſem Jahre erwarb er auch nachweislich in Stratford das Grundſtück New-place. Ob er, wie man behauptet, die Mittel dazu der Liberalität des Grafen Southampton verdankte, iſt mindeſtens ungewiß. Seit dieſer Zeit findet ſich ſein Name öfter in den Acten ſeiner Vaterſtadt vor. Alle Nachrichten dieſer Art legen Zeugniß für die Geſchäftsumſicht des Dichters ab, entſprechen aber nicht ſämmtlich dem Begriffe hoher und vornehmer Denkungsart, die man von ihm aus ſeinen Schriften gewinnt. So ließ er z. B. eine Forderung von £ 1. 16 sh. für Salz von einem anſcheinend dürftigen Manne gerichtlich eintreiben. Auch nahm er im Gegenſatz zu ſeinem königlichen Kaufmann Antonio für ausgeliehene Gelder den hohen Zins von 10%, was damals zwar geſetzlich war, aber von Vielen für Wucher gehalten wurde. Aus dem Jahre 1602 liegen urkundliche Nachweiſe von drei neuen Grundſtückserwerbungen in Stratford vor. 1605 erwarb er die Hälfte der Stratforder Zehnten. In dieſem Jahre findet ſich Shakeſpeare noch unter den Darſtellern des Volpone verzeichnet. Es iſt der letzte Nachweis dieſer Art über ihn. Auch iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß er den Schauſpielerberuf früher als den Londoner Aufenthalt aufgab und ſeine Ueberſiedlung nach Stratford erſt allmählich erfolgte, ſo daß er längere Zeit abwechſelnd einen Theil des Jahres in Stratford, den anderen in London verbracht haben mag. Es iſt ungewiß, wann er ſich von London und ob er ſich dann ganz von der Bühne zurückzog. Noch 1612 erwarb er daſelbſt ein Haus.

In Stratford hatte ſich inzwiſchen Vieles verändert. Der fröhliche Geiſt, der es zur Zeit ſeiner Kindheit und Jugend belebte, hatte einer ſtrengen, puritaniſchen Enthaltſamkeit weichen müſſen. Selbſt Shakeſpeare's Familie war von dieſem neuen Geiſte ergriffen. Sein Dichterruhm konnte daher ſeinem bürgerlichen Anſehen daſelbſt nur wenig nützen. Auch ſehen wir ihn, obſchon man ſich gelegentlich ſeines Einfluſſes in London bediente, mit keiner der ſtädtiſchen Ehrenſtellen

betraut. Er mußte in der That auf seinen Dichterruhm sehr Verzicht geleistet haben, um sich unter diesen Verhältnissen in Stratford wohl fühlen zu können. Ganz war aber die Verbindung mit seinen poetischen Freunden nicht abgebrochen. Noch kurz vor seinem Tode scheint er von Ben Jonson und Drayton besucht worden zu sein. Man hatte es sogar mit seinem Tod in Verbindung gebracht, insofern er an den Folgen der mit ihnen getheilten Tafelfreuden gestorben sein sollte. Halliwell hat jedoch dargethan, daß er an einem contagiösen, wahrscheinlich typhösen Fieber gestorben ist. Dieses Ereigniß fand am 23. April 1616, seinem muthmaßlichen Geburtstag und scheinbar dem Todestage des Cervantes statt. Letzterer starb allerdings ebenfalls am 23. April 1616 — die Zeitrechnung war aber damals in Spanien eine andere als in England, dort rechnete man noch nach dem alten, hier nach dem neuen Stil. Cervantes starb demnach 10 Tage später als Shakespeare.

Shakespeare's Testament hat wegen der seltsamen Bestimmung, die es in Bezug auf seine Gattin enthält (er vermachte derselben nichts als das zweitbeste Bett), viel von sich reden gemacht. Man fand darin eine neue Bestätigung des mißlichen Verhältnisses beider Gatten. Dies ist zu weitgehend. Knight hat nachgewiesen, daß Shakespeare's Wittwe einen gesetzlichen Anspruch auf den Nachlaß ihres Gatten besaß und daß dieses Vermächtniß daher nur als ein darüber noch hinausgehendes Legat, als ein Andenken an den Verstorbenen zu betrachten war. Den Affectionswerth dieses Geschenks kennen wir nicht. Im Ganzen war Shakespeare's letzter Wille hauptsächlich darauf gerichtet, eine Art Fideicommiß für seine Familie zu gründen. Die Fürsorge für den Bestand und das Ansehen derselben sollte jedoch nur eine kurze Wirksamkeit haben. Des Dichters einziger Sohn war schon zwanzig Jahr vor ihm gestorben. 1623 folgte ihm seine Gattin, 1649 seine älteste, seit 1607 mit dem Arzte Hall verheirathete Tochter, der ihr bereits 1635 im Tode vorausgegangen war. Judith, die zweite Tochter des Dichters, welche sich nur wenige Wochen vor dem Tode desselben mit dem Weinhändler Quiney vermählt hatte, segnete 1661 das Zeitliche. Mit Elizabeth Bernard starb 1669 aber bereits die Nachkommenschaft des großen Dichters aus.

Die Zeit verlor in Shakespeare ihren größten Geist. Gleichwohl lassen sich so gut wie keine Spuren von dem Eindruck entdecken, den

dieſes Ereigniß damals hervorbrachte; das ſchöne Denkmal, das ihm Ben Jonſon in dem Gedichte To the memory of my beloved Master William Shakespeare and what he left us geſtiftet, iſt erſt 7 Jahre nach deſſen Tode geſchrieben worden, da es unter dem Bilde des Dichters erſchien, welches die erſte Folioausgabe, vom J. 1623, ziert. Dieſe Ausgabe ſelbſt iſt ein noch ſchöneres Denkmal, welches ihm von ſeinen beiden früheren Collegen und Freunden, Hemminge und Condell, errichtet wurde, die ſich hierdurch ein großes, nie genug anzuerkennendes Verdienſt um die Nachwelt erworben haben.*) Denn in dieſer Ausgabe erſchienen zum erſten Male die folgenden Stücke gedruckt, die ſonſt vielleicht dem Untergange verfallen geweſen ſein würden: The comedy of errors; The two gentlemen of Verona; All's well, that end's well; As you like it; What you will; The tempest; Measure for measure; Cymbeline; The winter's tale; Henry VI.; King John; Macbeth; Othello; Timon; Julius Caesar; Antonius and Cleopatra; Coriolanus; Troilus and Cressida; Henry VIII. — Ben Jonſon ſagte übrigens noch an anderer Stelle (in ſeinen Discoveries „De Shakespeare nostrat.") von dieſem: Er war ein Ehrenmann, offen und frei, mit außerordentlicher Phantaſie begabt, voll trefflicher Gedanken und feiner Ausdrücke, die ihm mit ſolcher Leichtigkeit zufloſſen, daß es manchmal nöthig geweſen wäre, denſelben Einhalt zu thun. Er beſaß einen glänzenden Witz, aber nicht ganz die Macht, ihn zu

*) 1632 folgte die zweite, 1663 die dritte und 1685 die vierte Folioausgabe. Die erſte Oktavausgabe der Geſammtwerke iſt die von Rowe, 1709. Es war zugleich der erſte Verſuch einer kritiſchen Textreviſion. Dieſe Aufgabe wurde mit beſſerem Erfolg 1725 von Pope weiter fortgeſetzt. Ihm folgten auf dieſem Wege: 1733 Theobald, 1747 Warburton, 1753 Blair, 1765 Samuel Johnſon. Ein entſchiedener Fortſchritt zeigte ſich in den 1768 und 1773 erſchienenen Capbell' und Johnſon-Steeven'ſchen Ausgaben. Von den unzähligen ſpäteren ſeien Malone, 1790; Reed, 1803; Collier, 1842; Hazlitt, 1851; Halliwell, 1852; Knight, 1857; Dyce, 1875; Clark and Wright, 1863; die Variorum Edition von Furness, Philad. 1871; und die kritiſche Ausgabe von Delius, Elberf. 4. Aufl. 1876, hervorgehoben. Die älteſte deutſche Ueberſetzung iſt die von Wieland und Eſchenburg von 1762–1806; die vorzüglichſte die Schlegel-Tieckſche von 1797 an, welche in der revidirten Ausgabe der Deutſchen Shakeſpearegeſellſchaft, die den Ergebniſſen der Textkritik entſprechende Verbeſſerungen und ſehr werthvolle Einleitungen und Noten enthält.

zügeln. Aber er machte seine Fehler durch seine Vorzüge vergessen. Es war immer mehr an ihm zu loben, als zu verzeihen.

Die volle Bedeutung des großen Dichters wurde ebensowenig von seiner Zeit, wie von den zunächst folgenden Zeiten erkannt. Er überragte hierzu dieselben zu sehr. Heute aber verehrt, bis auf vereinzelte Ausnahmen, in ihm die Welt den Gipfel dessen, was das Drama aller Völker und Zeiten hervorgebracht hat, wie sich an dem Geist seiner Werke das dramatische Genie fast aller neueren bedeutenden Dramatiker entzündete.

VI.

Die zeitgenössischen und nachlebenden dramatischen Dichter Shakespeare's bis zum Ausbruch der Revolution in England.

Ben Jonson. — George Chapman. — Thomas Dekker. — John Marston. — Thomas Middleton. — Thomas Heywood. — Samuel Rowley. — Henry Porter, John Cook, George Wilkin. — John Fletcher und Francis Beaumont. — John Webster. — John Ford. — Philipp Massinger. — James Shirley. — William Rowley. — Richard Brome. — Cyril Tourneur, Nathanael Field, Thomas Randolph, William Cartwright, John Suckling, Thomas Nabbes u. A. — Masken. John Milton.

Von allen neben Shakespeare aufstrebenden dramatischen Dichtern gebührt Ben Jonson in mehr als einer Beziehung der erste Platz. Er begann nicht nur seine dramatische Laufbahn früher als die meisten von ihnen, er war nicht nur Shakespeare, so weit es nachweisbar ist, enger und länger als irgend ein anderer befreundet, er gehört auch unstreitig zu den größten und gefeiertsten Talenten der Zeit, indem er zugleich durch die Eigenart seines Geistes einen entschiedenen Gegensatz zu jenem größten Dramatiker bildet und hierdurch der Gründer einer ganz eigenen, neuen Richtung im Drama geworden ist. Dies hat zur Folge gehabt, daß er von Vielen weit überschätzt, ja Shakespeare ganz unmittelbar gegenübergestellt wurde, andererseits aber unter dem Ruhme, dem Glanze und der Bedeutung dieses letzteren, wie alle mit ihm aufstrebenden Talente, auch wieder zu leiden hatte; was aller-

dings erſt in dem Maße mehr und mehr geſchah, als jene Bedeutung mehr und mehr erkannt und gewürdigt ward.

Benjamin oder kurzweg Ben Jonſon*) wurde am 11. Juni 1573 in Weſtminſter zu London geboren. Sein Vater, der Geiſtlicher war und unter den Verfolgungen der Königin Maria ſein ganzes Vermögen eingebüßt hatte, ſtarb kurz vor ſeiner Geburt. Seine Mutter, die ſich wahrſcheinlich in bedrängter Lage befand, heirathete nur zwei Jahre ſpäter einen Maurermeiſter, der ſich in einem beſtimmten Umfange Ben's Erziehung mit annahm. Dieſer wurde zunächſt in eine Privatſchule geſchickt, dann in Weſtminſter untergebracht, wo ſich der berühmte Philologe Camden ſeiner aufs fürſorglichſte annahm, dem er daher auch jederzeit eine lebhafte Dankbarkeit bewahrt hat. Ob er, wie Fuller behauptet, auch das John's College zu Cambridge bezog iſt ungewiß. In ſeinen Schriften deutet nichts darauf hin. Es iſt auch nicht ausgemacht, ob und wie lange er ſeinen Stiefvater in ſeinem Beruf unterſtützt hat, obſchon erſteres meiſt als eine erwieſene Sache behandelt wird. Ben Jonſon war von einer überaus ſtarken Conſtitution, groß und kräftig, dabei muthig und abenteuerluſtig — es bedarf daher keines weiteren Grundes, ſeine Theilnahme an dem niederländiſchen Krieg zu erklären. Noch ſpät blickte er mit Genugthuung auf ſeine Thaten im Felde zurück, beſonders auf einem jener damals im Kriege üblichen Zweikämpfe, den er bei jener Gelegenheit im Angeſicht beider Heere zur Ehre der britiſchen Waffen ſiegreich durchfochten hatte. Auch nach ſeiner Rückkehr nach London, wo er ſich nun ſehr bald dem Theater und zwar dem Green curtain in Shoreditch, ſei es auch als Schauſpieler oder nur als play-wright zugewendet zu haben ſcheint, fand er, wennſchon nur nothgedrungen, Gelegenheit, ſeine Tapferkeit zu erproben. Er ward in ein Duell verwickelt und hatte dabei das Glück und das Unglück, ſeinen Gegner, den Schauſpieler Gabriel Spencer, zu tödten (1598), was ihn ins Gefängniß brachte

*) Whalley's Life und Notes in ſeiner Edition der dramatiſchen Werke des Dichters v. J. 1750. — Gifford, desgleichen in ſeiner Ausgabe v. 1816. — Cunningham, Notes in B. Jonson's Conversations with Drummond. — Hazlitt, Lectures on the dramatic literature of the age of Elizabeth. — Ulrici a. a. O. I. — Taine a. a. O. II. — Mezières, Contemporains et successeurs de Shakespeare, Paris 1864. — Graf Baudiſſin, Ben Jonſon und ſeine Vorſchule, ſo wie die Ueberſetzungen Tieck's.

und ſogar mit dem Galgen bedrohte. Ob ſein in dieſe Zeit fallender Uebertritt zum Katholicismus mit ſeiner Begnadigung zuſammenhängt, iſt unbekannt. Kurze Zeit ſpäter verheirathete er ſich.*) Das erſte, uns von ihm bekannt gewordene Drama, Every man in his humour wurde 1598 im Globe-Theater zur Darſtellung gebracht, und auch Shakeſpeare ſpielte darin. Es hat ſich hieran die Anecdote geknüpft, daß dieſer ihn gegen die Meinung ſeiner Collegen zuerſt auf der Bühne eingeführt habe. Aber bereits im Jahre 1596 wurde das Stück auf dem Roſe-Theater geſpielt. Whalley und Gifford glauben, daß es zwei verſchiedene Bearbeitungen waren und das ältere Stück in Italien ſpielte. Allerdings exiſtiren zwei verſchiedene Verſionen davon. Da aber die Perſonen der erſten Quartausgabe (1601), die mir übrigens unbekannt iſt, noch immer italieniſche Namen enthält und darin als Schauplatz der Handlung Florenz bezeichnet erſcheint, ſo iſt es noch fraglich, ob die Bearbeitung vor oder nach der erſten Aufführung im Globe-Theater ſtattgefunden hat.

Die Sittenſchilderung war übrigens im Weſentlichen hier wie dort engliſch. Es war immer ſchon London, das in der florentiniſchen Verkleidung zur Darſtellung kam. Bei einem Stücke, deſſen Werth faſt nur in der Sittenſchilderung liegt, würde die Uebertragung auf ein ſo völlig anders geartetes Land ſonſt wohl kaum denkbar geweſen ſein. Dramatiſch iſt dasſelbe von nur geringer Bedeutung. Es zerfällt in den erſten Acten in eine Menge nur loſe miteinander verbundener Scenen. Erſt im vierten Acte verknüpfen ſich die dargeſtellten kleinen Vorfälle miteinander, in ziemlich künſtlicher Weiſe jedoch. Die Entwicklung iſt etwas unbeholfen. Unter den humours verſtand der Dichter die ſchrullenhaften Auswüchſe der Charaktereigenthümlichkeit, die das geſellſchaftliche Leben der Zeit hervorbrachte und welche theils in vorgefaßten Meinungen, theils in der Mode- und Originalitätsſucht wurzelten. Ben Jonſon charakteriſirt das Stück ſelbſt folgendermaßen (Act III. Sc. II). Cob. What is that humour? Some rare thing, I warrant. Cash. Marry I'it tell thee, Cob. 'tis a gentlemanlike monster, bred in the special gallantry of our time by affectation; and fid by folly. Von den bizarren Käuzen, welche

*) Payne Collier in Memoirs of the principal actors etc. — glaubt ſchon 1594. 1599 ſtarb ihm ein Sohn.

Jonſon hier vorführt, iſt unter anderem Brainwood, ein Diener, von der Marotte beſeſſen, unter allerlei Verkleidungen Myſtificationen und Verwirrungen herbeizuführen. Er übernimmt hierdurch gewiſſermaßen die Rolle, die der Dichter unſichtbar bei der Führung der Handlung zu ſpielen hätte, ſichtbar in dieſer ſelbſt. Dies würde mit Humor und Satire ausführbar geweſen ſein, erſcheint aber hier als bloßer Nothbehelf, um nur die Handlung in Gang zu bringen und eine Verwicklung, ſowie deren Löſung herbeizuführen. Die Vorzüge des Stücks liegen in der lebendigen Sitten- und Charakterſchilderung und, wenn dieſe auch nicht immer eine dramatiſche iſt, in der Kunſt dieſelbe wirkungsvoll in Scene zu ſetzen, wodurch der Schauſpielkunſt eine Menge neuer contraſtirender und dankbarer Aufgaben geſtellt wurden. Allein dieſe Lebendigkeit der einzelnen Scene kann über den Mangel an eigentlicher Handlung doch nicht ganz täuſchen. Am bedeutendſten im dramatiſchen Sinne ſind noch die Eiferſuchtsſcenen Kiteley's, von denen die eine (III. Act, II.) gewiſſermaßen ein komiſches Seitenſtück zu der berühmten Scene König Johann's mit Hubert bildet.

Der Erfolg dieſes Stücks rief das 1599 ebenfalls auf der Shakeſpeare'ſchen Bühne erſcheinende Gegenſtück: Every man out of his humour hervor, deſſen erſter Druck 1600 erſchien. Es zeigt viele Vorzüge des vorigen, ohne es doch in friſcher Natürlichkeit zu erreichen. Daß auch in ihm die Perſonen wieder zum großen Theil italieniſche Namen haben, ſcheint für die ſpätere Ueberarbeitung jenes erſten Stücks noch zu ſprechen. Mehr als in dieſem iſt hier noch die Handlung nur Mittel zum Zweck der ſatiriſchen Sittenſchilderung. Die Aufnahme war eine ſehr günſtige. Ben Jonſon begründete mit dieſen Stücken das ſatiriſche bürgerlich-geſellſchaftliche Luſtſpiel, die Sitten- und Charakterkomödie in England.

Obſchon das Henslowe'ſche Tagebuch annehmen läßt, daß Jonſon zu dieſer Zeit auch für dieſen noch thätig war, ſo finden wir hier doch kein weiteres Stück mehr namhaft gemacht als die 1600 vor der Königin in Blackfriars von den Kappelknaben zur Aufführung gebrachten Cynthia revels.*) Der erſte Druck iſt von 1601. Es iſt gegen die

*) Einige der damaligen Darſteller: Nath. Field, Th. Day, Unterwood und Rob. Baxter glänzten ſpäter als Schauſpieler.

Verfeinerung und die Affectation der höfischen Sitten gerichtet. Asotus will Höfling werden und muß sich zu diesem Zwecke all die fremdländischen Moden anzueignen suchen, welche sich damals in das Leben des englischen Hofs eingeschlichen hatten. Er erlangt darin ein Stärke, daß ihm schließlich bei dem Turnier der Galanterie alle Höflinge unterliegen. Das Ganze schließt in der Art der höfischen Masken. Die Satire hat hier ein allegorisch-phantastisches Gewand angelegt. Schon in den früheren Stücken suchte der Dichter mehr, gewissen vom Leben abgezogenen Begriffen, in der Art der späteren Moralitäten, eine reale Gestalt zu geben, als daß er das volle individuelle Leben der Wirklichkeit unmittelbar zum Gegenstand der Nachahmung machte. Die Figuren haben hierdurch zum Theil einen maskenartigen Charakter erhalten. Von dem anmuthigen Scherz, dessen sich der Dichter dabei häufig fähig zeigt, mag die Einkleidung des Prologs ein Beispiel geben. Drei Kinder kommen, sich den schwarzen Mantel streitig zu machen, welchen der Darsteller des Prologs zu tragen pflegte. Endlich entscheidet das Loos. Während sich der glückliche Gewinner drapirt, nimmt eines der verlierenden Kinder die Gelegenheit wahr, den Inhalt des Stücks zu verrathen. Vergeblich suchen es die beiden anderen zu unterbrechen; sie fallen ihm in die Rede, sie halten ihm den Mund zu, der Kampf um den Mantel erneuert sich, wobei es nicht an satirischen Bemerkungen auf Dichter und Zuschauer fehlt. Dekker und Marston, die nach den Angaben Henslowe's bisher öfter mit Ben Jonson zusammen gearbeitet haben müssen, fühlten sich besonders getroffen davon, so daß sie sich dazu hinreißen ließen, eine dramatische Satire dagegen zu schreiben. Jonson, der davon Kunde erhielt, suchte sie zu beschwichtigen. Da dies nicht gelang, kam er ihnen mit seinem Poetaster zuvor, der ihrem nun nachhinkenden Angriffe im Histriomastix die Spitze abbrach. Marston und Dekker wurden darin als Crispinus und Demetrius dem Gelächter preisgegeben. Doch war dieses Stück in der Hauptsache gegen gewisse Schattenseiten des damaligen Militär- und Rechtswesens gerichtet, was Jonson auch noch von dieser Seite manche Ungelegenheit zuzog. Der Poetaster wurde 1601 ebenfalls von den königlichen Kapellknaben in Blackfriars gegeben. Der erste Druck ist von 1602.

In diesem Jahre schrieb Jonson auf Veranlassung Henslowe's auch die Zusätze zu Kyd's Spanischer Tragödie.

Die Thronbesteigung Jacobs I. gab ihm Veranlassung, eines jener allegorischen Festspiele zu dichten, welche man Masken nannte, und in denen er besonderen Ruhm erwarb. Sir Robert Spencer hatte ein solches bei ihm zu den Festen bestellt, mit denen er den Besuch des Königs zu feiern gedachte. Der Erfolg zog andere Bestellungen dieser Art nach sich. 1604 folgten The Penates, 1605 spielte sogar die Königin Anna selbst mit ihren Damen in Jonson's Masque of Blackness. Von hier an wurde er regelmäßig mit diesen Spielen betraut, bei deren Ausführung sich ihm Inigo Jones mit seinen Künsten verband.

Die Ungelegenheiten, welche der Poetaster ihm zugezogen, waren vielleicht Ursache, daß er sich für einige Zeit vom satirischen Lustspiel zurückzog und der Tragödie zuwendete. 1603 wurde sein Sejanus von der Gesellschaft des Globe-Theaters gegeben. Auch Shakespeare spielte darin und wird an erster Stelle genannt. Jonson hatte schon immer in seinen Stücken den Einfluß seiner gelehrten classischen Studien gezeigt. Allein er hatte dabei eine ganz volksthümliche Richtung eingeschlagen. Er trug dem Geschmack seiner Zeit dabei Rechnung und vermied es, sich allzu pedantisch den academischen Regeln unterzuordnen. Dies geschah auch noch jetzt. Obschon er sich dem Seneca, besonders in den ersten Acten, zu nähern gesucht, zeigt jene Tragödie doch eine größere Beweglichkeit der einzelnen Scene und einen gegen den Schluß hin steigenden Wechsel des Orts. Zwar spielt das Stück immer in Rom, gleichwohl hat jeder Act mindestens eine Verwandlung, der fünfte Act sogar zehn. Das Stück hatte aber nicht den gewünschten Erfolg. Es fehlt ihm der große tragische Zug, die elementare Gewalt der Leidenschaft, die individualisirende Kunst der Charakteristik, die malerisch stimmungsvolle Behandlung der Situation, an die man von den Tragödien Shakespeare's gewöhnt war und die diese so hinreißend machten. Gleichwohl hat man diese Tragödie etwas zu niedrig beurtheilt. Der Dichter entfaltet darin doch immer eine große Kenntniß der Seele und eine nicht zu unterschätzende Feinheit der psychologischen Motivirung. Der Charakter des Sejanus zeigt wahrhaft bedeutende Züge, und die große Scene im Senat, in der sich der Sturz desselben vollzieht, ist voll dramatischem Leben.

Der Conflict mit Marston und Dekker muß sich bald gegeben haben, da wir Jonson 1604 schon wieder an einem Werke des letzteren, dem Lustspiele Eastward-hoe betheiligt sehen. Sein Antheil daran ist

jedoch so gering, daß dieses Stück hier ganz übergangen werden dürfte, wenn es sein Leben nicht aufs Neue in Gefahr gebracht hätte. Eine Stelle desselben hatte nämlich zur Folge, daß Chapman und Marston, welche allein als Verfasser genannt waren, wegen Majestätsbeleidigung gefänglich eingezogen wurden. Jonson, obschon er an der verdächtigen Stelle ganz unschuldig war, stellte sich der Untersuchung freiwillig. In der That waren die drei Dichter nahe daran, Nase und Ohren zu verlieren. Chapman's Beziehungen zum Hofe traten zuletzt aber rettend dazwischen. Bei dem Feste, welches Jonson seinen Freunden nach seiner Befreiung gab, zeigte ihm seine Mutter ein mit Gift getränktes Papier, welches sie entschlossen gewesen sei, ihm, falls er verurtheilt worden wäre, in sein Getränk zu mischen, um es ihm zu credenzen und zuzutrinken.

Das Jahr 1605 brachte das Lustspiel Volpone or the Fox. Es wurde im Globetheater gespielt. Man hält es fast allgemein für den Gipfel seiner dramatisch-satirischen Kunst. Es zeichnete sich gegen die früheren Lustspiele dadurch aus, daß es das Interesse einer fortlaufenden Handlung hat. Auch hier aber ist die satirische Beleuchtung derselben und die Charakteristik die Hauptsache. Jene ist ebenso grell wie diese schneidig und abstoßend. Die Wahrscheinlichkeit ist dem Effect vielfach geopfert. Man muß selbst von dem Geiste einer beißenden Satire beseelt sein, um an den dargestellten Vorgängen und Menschen Gefallen finden zu können. Von diesem Standpunkte aus ist das Stück freilich vorzüglich. Obschon in Venedig spielend, schildert es im Ganzen doch englische Menschen und Sitten, erstere in der abstracten Manier dieses Dichters. Das fremde Costüm sollte wohl nur dazu dienen, die Satire weniger verletzend und die Vorgänge etwas wahrscheinlicher zu machen.

Volpone, ein reicher venetianischer Magnifico, speculirt auf die Erbschleicherei seiner vermeintlichen Freunde und beutet, von dem Parasiten Mosca unterstützt, deren Heuchelei und Betriebsamkeit in der raffinirtesten und zugleich brutalsten Weise aus. Letzterer hofft natürlich sich die Schwäche und Schlechtigkeit beider Theile zu Nutze zu machen. Die Intrigue erreicht ihren Höhepunkt in der Scene, in welcher Corvino, welcher der Habsucht Volpone's bereits große Opfer gebracht, um dieser nicht verlustig zu gehen, auf Mosca's Rath denselben auch noch sein schönes Weib preisgeben will und dieses zu solcher

Schmach bald durch Schmeichelei, bald durch Drohungen zu bewegen ſucht. Mosca überliſtet ſie alle, indem er Volpone überredet, ihn zum Schein als Univerſalerben in ſein Teſtament einzuſetzen, ſich ſelbſt aber todt zu ſtellen, um ſich an der Wuth der betrogenen Schleicher zu weiden. Volpone geht darauf ein und genießt ſeiner Rache, doch nur um ſich plötzlich den Händen Mosca's und deſſen Niederträchtigkeit überliefert zu ſehen. Es iſt eine ſchauderhafte Geſellſchaft, in die uns der Dichter gebracht, und wir werden aus ihr, ſelbſt von Seiten der Moral, nicht eben befriedigt entlaſſen.

Das nächſte Stück desſelben, Epicoene or the silent wife, iſt zwar nicht ganz ſo verletzend, gehört aber derſelben Richtung des Geiſtes an. Es wurde 1609 von den Children of her Majesty's revels gegeben. Der Held, Moroſe, iſt ein Hypochonder, der kein Geräuſch um ſich leiden mag und keinen Widerſpruch, ja nicht einmal eine andere Meinung neben ſich duldet. Sein lebensluſtiger Neffe, der ſeit länger vergeblich Geld von ihm zu erpreſſen geſucht, ſchlägt nun den Weg der Liſt dazu ein. Er überredet den Oheim zur Heirath mit der ſchönen Epicoene, die er ihm als ein Muſter der Schweigſamkeit und Duldſamkeit ſchildert und die ihm auch ſelbſt ſo erſcheint. Moroſe geht darauf ein, um ſeinen Neffen um die Erbſchaft zu bringen, findet ſich jedoch nach der Trauung an einen wahren Teufel von Beredſamkeit, Widerſpruch, Lebensluſt und Verſchwendung gekettet. Epicoene ſtürzt alles im Hauſe um und erfüllt es mit Lärm, Gelagen und Feſten. Die Satire greift hier zu den ſtärkſten Mitteln der Farce. Moroſe wird aus einer Verlegenheit, aus einer Schmach in die andere getrieben, ſo daß er endlich ſeinen Neffen um Gotteswillen bittet, ihn von dieſer furchtbaren Laſt zu befreien. Dieſer verſpricht es, doch natürlich nur gegen angemeſſene Belohnung. Die heitere Wendung des Schluſſes verſöhnt mit dem Ganzen. Epicoene iſt gar kein Weib, ſondern ein verkleideter Burſche, und Moroſe muß die beſchämende Entdeckung ziemlich theuer bezahlen.

In dieſe Zeit fallen nicht nur verſchiedene von des Dichters vorzüglichſten Masken, ſondern auch ein wichtiger und befremdender Schritt desſelben, der Rücktritt in den Schoos der Staatskirche, über deſſen Motiv wir nicht aufgeklärt ſind.

Ein neues Luſtſpiel, The alchymist, 1610 gegeben, erſchien zwei Jahre ſpäter im Druck und gehört zu ſeinen beſten Arbeiten. Die

Handlung nimmt hier das Interesse stärker, als sonst in Anspruch, die Charaktere sind trefflich gezeichnet, und der moralische Zweck, den der Dichter hier, wie immer, verfolgt, tritt energischer daraus hervor. Dies hat aber trotz der farcenhaften Uebertreibung auch eine gewisse Schwere der Darstellung und einen fühlbaren Mangel an wahrhafter Heiterkeit zur Folge gehabt. Das Stück ist gegen die Ausbeutung der Leichtgläubigkeit in mannichfachen Formen gerichtet. Der Alchemist bildet den Mittelpunkt der Handlung, daneben wird der Mißbrauch, welcher mit ihr auf religiösem Gebiete getrieben wird, satirisch gegeißelt. Es ist eine auch schon für jene Zeit kühne Satire auf die Auswüchse des Puritanismus.

Im nächsten Jahr (1611) folgte, in noch entschiedenerer Anlehnung an das academische Drama, als mit Sejanus, die Tragödie Catilina, in der auch der Chor wieder eingeführt ist. Sie steht an Lebendigkeit gegen jenen zurück. Die Einheit des Orts und der Zeit ist hier dagegen noch weniger innegehalten. Die Handlung spielt theils in Rom, theils in Fesulae, der Scenenwechsel ist ein kaum minder frequenter.

Ein höchst lebendiges Sitten- und Charakterbild, voll Frische und Unmittelbarkeit, hat der Dichter in seinem 1614 im Hope-Theater zur Aufführung gelangten Lustspiele Bartholomew fair geschaffen. Er hatte schon immer der Prosa einen ziemlichen Raum in seinen Lustspielen vergönnt, The silent woman ist sogar ganz in ihr geschrieben; dies ist auch hier wieder der Fall. Der Dichter hat hier zugleich, wenigstens theilweise, die Einseitigkeit und das abstracte Wesen des Satirikers zu überwinden gewußt und mit wirklichem Humor aus dem Vollen geschöpft. Die Figuren John Littlewit's und seiner niedlichen Frau sind von einer liebenswürdigen Unmittelbarkeit. Die ungeheure Popularität, welche das Stück errang, hat es wohl aber zum Theil der diesmal harmloseren Satire auf den Puritanismus zu danken. Der Dichter hat in diesem figurenreichen Stücke eine außerordentliche Fülle der sorgfältigsten Detailstudien in lebendigster Weise seiner Darstellung eingewebt, so daß wir bis ins Kleinste mit dem Leben, den technischen Ausdrücken, den Gaunerstreichen und dem Kauderwälsch der abenteuerlichen Industrien, die er darin vorführt, vertraut werden.

Weniger glücklich war er mit seinem folgenden, im Jahre 1616

zur Aufführung gelangten Stück: The devil is an ass (der dumme Teufel), welches erſt in der Folio vom Jahre 1631 im Druck erſchien, obſchon der Dichter ſchon damals eine Geſammtausgabe ſeiner Werke begonnen hatte. Er knüpft darin gewiſſermaßen an das alte Moralplay an, welches ohnedies noch immer nicht ganz ausgeſtorben war, inſofern er den großen und den kleinen Teufel und das Laſter (Iniquity) in ſeine, übrigens ganz realiſtiſch behandelte Farce einführte. Sein Luſtſpiel hat überhaupt eine größere innere Verwandtſchaft zu den älteren Formen des Dramas, beſonders jenen aus Moralplay und Interlude gemiſchten Stücken, als man auf den erſten Blick glauben möchte. So realiſtiſch er in der Darſtellung zu ſein ſtrebt und es in einer beſtimmten Weiſe auch iſt, geht er doch meiſt nur von abſtracten Begriffen menſchlicher Charaktereigenthümlichkeiten aus, und dem durch die Mittel der Satire verfolgten moraliſchen Zweck muß ſich der dichteriſche zum großen Theil unterordnen.

Der geringe Erfolg des letztgenannten Stückes ſcheint ihn für länger der Bühne entfremdet zu haben. Erſt aus dem Jahre 1625 liegt wieder ein Luſtſpiel, The staple of news, von ihm vor, das ebenfalls erſt in der Folio von 1631 im Drucke erſchien. Der Autor hatte aber ſeine urſprüngliche Friſche verloren. Der Plutus des Ariſtophanes, dem einzelne Stellen ſogar entlehnt ſind, hat ihm dabei als Muſter gedient. Das Stück iſt aber auch deshalb bemerkenswerth, weil hier zum erſten Male das Getriebe eines Zeitungsbureaus zum Gegenſtande dramatiſcher Darſtellung gemacht worden iſt. Dies iſt zugleich der wirkſamſte Theil desſelben.

In das Jahr 1613 fällt eine Reiſe nach Frankreich; in die Jahre 1618 und 19 ſeine wunderliche Fußreiſe nach Schottland. Er fand hier eine ſehr ehrenvolle Aufnahme und genoß ſo auch längere Zeit der Gaſtfreundſchaft des Sir William Drummond, deſſen Aufzeichnungen zum Theil das Material zu des Dichters Lebensgeſchichte geliefert, zugleich aber auch Veranlaſſung zu harten Urtheilen über beide Männer gegeben haben. Die Verehrer Ben Jonſon's glaubten ihn meiſt nicht beſſer gegen die daraus abgeleiteten Verunglimpfungen ſeines Charakters vertheidigen zu können, als daß ſie die Niederſchriften Drummonds für gehäſſige Entſtellungen der Wahrheit erklärten. Dieſe Niederſchriften ſind jedoch erſt nach Drummonds Tode veröffentlicht worden, und es iſt anzunehmen, daß ſie gar nicht zu dieſem Zwecke

von ihm gemacht worden sind. Auch wissen wir nicht, ob nicht einzelnes darin verändert und gefälscht worden ist. Wäre dies freilich nicht der Fall, so müßte eine Stelle wie die folgende, die Drummond dann über einen Mann geschrieben haben würde, den er fort und fort in dem Glauben beließ, die größte Ehrerbietung und Freundschaft für ihn im Herzen zu tragen, allerdings den ungünstigsten Eindruck machen. „Ben Jonson — heißt es hier nämlich — war voll Eigenliebe und pflegte sich selber zu loben, während er andere herabsetzte und verurtheilte. Es wurde ihm leichter, einen Freund als einen Witz aufzugeben. Besonders beim Trinken, welches sein Element war, überwachte er jedes Wort und jede Bewegung mit Eifersucht. Geschickt, sein wahres Wesen zu verbergen, prahlte er mit Eigenschaften, welche er nicht besaß, und hielt nichts für gut, als was er oder einer seiner Freunde gesagt oder gethan hatte.“ Ob dieses Urtheil von Drummond stammt oder nicht, jedenfalls ist es nicht frei von Gehässigkeit oder Einseitigkeit. Doch gehen diejenigen wieder zu weit, welche in den in der Drummond'schen Schrift niedergelegten Aussagen Jonson's über die Schriftsteller seiner Zeit durchaus nur eine Entstellung des sittlichen Charakters des letzteren sehen wollen. Ich will davon nur die über Shakespeare abgegebenen Urtheile in Betracht ziehen, welche den Ausgangspunkt der Angriffe auf Drummond gebildet haben. „Shakespeare — so läßt dieser ihn sagen — besaß nicht genug künstlerische Bildung, zuweilen fehlte er selbst gegen den Sinn, so wenn er z. B. in einem Stück eine Menge Menschen auf die Bühne bringt, welche in Böhmen Schiffbruch gelitten haben sollen, da dieses doch 100 Meilen vom Meere ab liegt.“ Dieser Einwurf, gleichviel welche Berechtigung ihm zukommen mag, entspricht doch zu sehr den Einwürfen, welche Ben Jonson gegen Shakespeare in seinen Discoveries erhoben, um an der Aechtheit derselben irgend zweifeln zu können. „Oft — heißt es hier — verfiel er auf Aeußerungen, die lächerlich sind; so wenn er Jemand zu Cäsar sagen läßt: ‚Cäsar, du thust mir Unrecht!‘ und dieser antwortet: ‚Cäsar thut niemals Unrecht als mit Grund‘ und dergleichen mehr, was sicher lächerlich ist.“ Ben Jonson hat seiner Bewunderung für Shakespeare einen so vollen Ausdruck gegeben, daß an der Wahrheit derselben wohl kaum zu zweifeln erlaubt ist. Mußte er darum aber auch dessen Fehler und Schwächen billigen, wenn dies auch nur Fehler und Schwächen in seinen Augen

geweſen wären? Er war eine ſo völlig von ihm verſchiedene Natur, er ſtellte der Kunſt ſo weſentlich andere Ziele und ſuchte ſie auf ſo verſchiedenem Wege zu erreichen, daß es völlig begreiflich iſt, wenn er in Shakeſpeare wohl das große Genie, nicht aber deſſen künſtleriſche Bedeutung zu erkennen und anzuerkennen vermochte. Läßt ſich nicht heute an dem Franzoſen Taine etwas Aehnliches beobachten, der bei der enthuſiaſtiſcheſten Bewunderung des Shakeſpeare'ſchen Genies und Geiſtes ihm ebenfalls das, was Ben Jonſon hier Kunſt nennt, nahezu abſpricht? Ein Autor, der wie Ben Jonſon ein ſo großes Gewicht auf das exacte Studium der äußeren Lebensbedingungen ſeiner Geſtalten legte, mußte, obſchon er an Fülle der pſychiſchen Lebenswahrheit, an Tiefe der Lebensbeobachtung, an Kenntniß der inneren Vorgänge des Menſchen und des Natur- und Weltzuſammenhangs im Großen und Ganzen weit hinter Shakeſpeare zurückſteht, an deſſen Verſtößen gegen jene Richtigkeit, ſelbſt wo ſie intendirt geweſen ſein dürfte, den größten Anſtoß nehmen.

Nach ſeiner Rückkehr aus Schottland hatte ſich Jonſon verſchiedenen gelehrten und poetiſchen Werken, unter anderen auch mehreren dramatiſchen Paſtoraldichtungen zugewendet, die aber größtentheils bei der großen Feuersbrunſt, welche London theilweiſe verheerte, ein Raub der Flammen geworden ſind. Daneben liefen immer aufs neue Dichtungen für die Hoffeſte her, welche 1619 das Laureat und 1621 ſeine Ernennung zum Maſter of the Revels zur Folge hatten, aber vielfach von dem Laſter der Schmeichelei befleckt ſind. Obſchon ſeine Einnahmen jetzt ſehr glänzende geworden waren, fand er doch an einem reichlichen, gaſtfreien Leben zu viel Geſchmack, um ein Vermögen ſammeln zu können. The mermaid und die Devil tavern, die Freigebigkeit gegen ſeine Freunde, ſowie ſeine Bibliothek verſchlangen all ſeine Einnahmen. Eine zweite, 1623 (nach Collier) erfolgte Heirath trug vielleicht auch dazu bei. Als er daher in ſeinen ſpäteren Jahren durch die Intriguen von Inigo Jones in Ungnade bei Hofe kam, mußte er ſeine Zuflucht doch wieder zur Bühne nehmen. Allein ſeine Kraft, ſogar ſein Selbſtbewußtſein war durch Krankheit gebrochen. Die Komödie The new Inn (1629) erlitt ohne Rückſicht auf die früheren Verdienſte und den beklagenswerthen Zuſtand des Dichters, der 1626 von einem Schlagfluß betroffen worden war, eine unbarmherzige Niederlage. Vergeblich hatte er in dem nur mit Wehmuth zu leſenden Epilog ſich an die Nachſicht der Zuhörer ge-

wendet. Auch die Kritik ſpielte eine verwerfliche Rolle dabei, wenn ſchon zugegeben werden muß, daß Jonſon ſich mit der ſeinen viele Feinde gemacht. Der Groll des verletzten Dichters geht aus der Titelangabe der 1631 erſchienenen Ausgabe des Stückes hervor: The new inn or the light heart. As it was never acted, but most negligently played by some the king's servants, and more squamishly beheld and censured by others the king's subjets 1629. Now at last set at liberty to the readers, his Majesty's servants and subjects to be judg'd of, 1631.

Carls I. Theilnahme für den Dichter trat plötzlich wieder, ohne daß wir den Grund davon wiſſen, in auffälliger Weiſe hervor. Als ſie ihm aber durch Inigo Jones' Machinationen doch wieder entriſſen worden war, fand er in dem Earl of Nottingham einen Retter und eine Stütze. Jonſon ſchöpfte daraus Muth, mit noch einigen neuen dramatiſchen Arbeiten hervorzutreten: 1632 mit The magnetic lady und 1633 mit A tale of a tub. Sie kamen beide zur Aufführung, aber erſt in der Ausgabe von 1640 in Druck. Der Erfolg des erſten Stücks ſcheint ein leidlicher, der des letzten aber ein beſtrittener geweſen zu ſein. Jenes fand in ſpäterer Zeit viel Anerkennung. Zu dieſem Rückgange ſeiner Production ſteht das unvollendet gebliebene Paſtoraldrama The sad shepherd in einem überraſchenden Gegenſatz, wenn es wirklich, wie man allgemein annimmt, erſt auf dem Krankenbette entſtanden ſein ſollte. Das dem Prolog vom Dichter beigeſetzte Datum iſt aber, wie Ward ſchon hervorhob, kein vollgültiger Beweis dafür. Jonſon hat hier ſeine ſatiriſchen Neigungen ganz überwunden. Er hat ſein Idyll ſehr glücklich mit einem volksthümlichen Märchen und einem nationalen hiſtoriſchen Elemente verwoben und den gelehrten Ueberlieferungen der antiken Mythologie völlig entſagt. Beſonders die ländlichen Scenen zwiſchen Robin und Marion ſind überaus anmuthig und friſch. Jonſon hatte noch ein anderes Stück dieſer Art, The May-lord, unmittelbar nach ſeiner Rückkehr aus Schottland geſchrieben. Es iſt ebenſo, wie ein Fiſcheridyll, verloren gegangen. Möglich daß auch dieſes, wenn ſchon nur theilweiſe, in jene Zeit fällt. In ſeinem Nachlaſſe fand man außer ſeinen Discoveries, ſeiner Grammar of the English language nur noch den Plan und Anfang zu einer vaterländiſchen Tragödie, welche die Geſchichte Mortimer's, des Grafen March, behandelt. Er ſtarb am 6. Auguſt 1637 und ward am 9. d. Mts. in der Weſtminſter Abtei begraben, was ſchon allein für das Anſehen zeugt, deſſen

er noch immer genoß. Er hinterließ keine Familie. Weib und Kinder waren ihm im Tode vorausgegangen.

Kaum noch ein zweiter dramatiſcher Autor der Zeit nahm eine ſo geachtete geſellſchaftliche Stellung ein. Nicht nur ſeine Gelehrſamkeit und ſein vielſeitiges Wiſſen, ſondern auch eine ſeltene Gabe und Kunſt der Unterhaltung machten ſeinen Umgang geſchätzt und beliebt. Er hat vielleicht noch mehr durch perſönlichen Verkehr, als durch ſeine Schriften gewirkt. Andrerſeits zog ihm dieſe perſönliche Bevorzugung und ſein daraus mit entſpringendes rückſichtsloſes Selbſtgefühl, das ſich gelegentlich auch in ſeinen Prologen und Epilogen Luft gemacht hat, manche Neider und Feinde zu, obſchon er mit den bedeutendſten Dichtern, mit Shakeſpeare, Drayton, Chapman und vor allen mit Beaumont und Fletcher, in freundſchaftlichem Verkehr ſtand.

Wenn Shakeſpeare, obſchon ein größerer Poet, zugleich ein bedeutender philoſophiſcher Geiſt war, der aber ganz nur im Dienſte des erſteren geſtanden zu haben ſcheint und deſſen Thätigkeit vertiefte und hob, ſo war Ben Jonſon, obſchon ein Gelehrter und ein Geiſt von ungewöhnlicher kritiſcher Kraft und Schärfe, zugleich noch ein bedeutender Poet, dem aber dieſe Bundesgenoſſenſchaft nicht blos nützte, ſondern auch ſchadete. Denn wenn ſie ihn auch beſtimmte, Alles, was er darzuſtellen beabſichtigte, bis in das Einzelnſte ſeiner Lebenserſcheinungen und ſeiner äußeren Lebensbedingungen in Betracht zu ziehen, ſo verleitete ſie ihn doch auch nicht ſelten, dieſen Detailſtudien in ſeinen Schilderungen eine zu große Bedeutung zu geben und einen zu großen Platz einzuräumen, ſo daß trotz aller Lebendigkeit ſeiner Darſtellung die dramatiſche Bewegung des Stücks darunter zu leiden hatte. Und während bei Shakeſpeare's dramatiſchem Schaffen alle Kräfte ſeines reichen Geiſtes im Dienſte der dichteriſchen Phantaſie ſtanden und doch alle gleichmäßig und im höchſten Grade entwickelt auf einen gemeinſamen Zweck wirkten, war bei Ben Jonſon der künſtleriſche Verſtand die weitaus vorherrſchende Kraft, der alle übrigen Fähigkeiten des Geiſtes untergeordnet waren, wie ſie ihn an Stärke der Ausbildung und Entwicklung auch nicht erreichten. Daher konnte Shakeſpeare ein großer Humoriſt, Ben Jonſon nur ein großer Satiriker ſein. Darum ging jener immer von Ideen, dieſer von abſtracten Begriffen aus. Shakeſpeare war es um die Erleuchtung des menſchlichen Geiſtes, um die Veredlung der menſchlichen Natur im Allgemeinen zu thun; er ſuchte

dies zu erreichen, indem er zunächſt und vor allem auf die Phantaſie wirkte. Ben Jonſon ſuchte dagegen immer nur die menſchliche Erkenntniß nach einer beſtimmten Seite hin zu erweitern und in einem beſtimmten Sinn zu berichtigen und hierdurch ganz unmitelbar auf die Beſſerung der Sitten einzuwirken.

Obſchon Ben Jonſon hiernach in der Totalität ſeines künſtleriſchen Schaffens tief unter Shakeſpeare ſteht und ſich nicht ſowohl wie ein Geiſt niedrigeren Grades, als wie ein Geiſt einer ganz anderen Ordnung darſtellt, darf er doch, und vielleicht eben deshalb, als eine Ergänzung zu dieſem angeſehen werden. Ben Jonſon hat bei den Engländern zuerſt das Sittenſtück ausgebildet und entſchiedener als Lilly den Grund zu dem ſpäteren Converſationsſtück gelegt. Auch hat er vorzugsweiſe die Sitten und Zuſtände der bürgerlichen Lebenskreiſe, die von Shakeſpeare faſt ganz vernachläſſigt wurden, zum Gegenſtand ſeiner Darſtellungen gemacht. Er hat daher der Proſa auch einen größeren Raum in ſeinen Stücken geſtattet, ja einzelne Stücke (Bartholomew fair und The silent woman) ſind ganz in Proſa geſchrieben. Durch alles dies ſteht Ben Jonſon den ſpäteren und neueſten Luſtſpieldichtern näher als Shakeſpeare, der nur ein einziges Mal, in The merry wives of Windsor, ähnliche Wege gegangen iſt, vielleicht ſogar erſt auf Anregung Jonſon's hin. Daß dieſer auch in den unter dem Namen der Masken bekannten höfiſchen Spielen muſtergültig war, iſt dagegen für die Entwicklung des Dramas ebenſowenig von Bedeutung geweſen, wie ſein glänzender Verſuch in der Paſtoralcomödie.

Von den Mitarbeitern Ben Jonſon's verdient Chapman ſchon deshalb den nächſten Platz, weil er zu ſeiner Zeit eine ähnliche Schätzung erfuhr und auch eine gewiſſe, wennſchon beſchränkte geiſtige Verwandtſchaft mit ihm zeigt.

George Chapman*), wahrſcheinlich 1557 zu Hitchin in Hertfordſhire geboren, vollendete ſeine Studien zu Cambridge, nachdem er vielleicht auch noch Oxford beſucht hatte. Einige Stellen ſeiner Schriften laſſen vermuthen, daß er hierauf länger in Frankreich, Deutſchland und Italien verweilte. 1594 trat er, ſo viel wir wiſſen,

*) The comedies and tragedies of G. Chapman (with notes and a memoir). 3 v. London 1873. — Bodenſtedt, Chapman in ſeinem Verhältniß zu Shakeſpeare, Shakeſp. Jahrb. I. — Ward, a. a. O. II. 1. — Mezières, a. a. O.

zum erſten Mal ſchriftſtelleriſch mit zwei in London gedruckten Hymnen auf. 1598 ſpricht Meres von ihm aber ſchon als einem Dramatiker von Ruf, der ſich ſowohl im Luſtſpiele, wie in der Tragödie hervorgethan habe. Der erſte Druck eines Dramas von ihm: The blind beggar of Alexandria, iſt von demſelben Jahre. Es iſt jedenfalls früher entſtanden, doch ſcheint von ſeinen übrigen Dramen dieſer Zeit keines im Druck erſchienen zu ſein, als etwa das im folgenden Jahre gedruckte Luſtſpiel: An humorous dayes myrth. Beide Stücke ſind unbedeutend, nur hier und da bricht in einzelnen glänzenden Schilderungen das epiſche Talent des Verfaſſers hervor. Es ſcheint, daß ſeine ſo berühmt gewordene Ueberſetzung des Homer ihn damals für länger der Bühne entzog, da wir erſt im Jahre 1605 wieder einer dramatiſchen Dichtung begegnen, die zwar nicht ganz von ihm herrührt, an der ihm aber doch der hervorragendſte Antheil beigemeſſen wird, ich meine das ſatiriſche Sittenluſtſpiel Eastward-hoe, das er im Verein mit Marſton und Ben Jonſon ſchrieb. Ich habe bereits darauf hinweiſen können, in welche Gefahr es ihn brachte. Das Stück iſt voll Leben, gehört zu den beſten Arbeiten des Dichters und iſt eine Satire auf den ſchlechten Einfluß, welchen die höfiſchen Sitten auf das damalige Bürgerthum ausübten. Von jetzt an ſcheint Chapman trotz ſeiner übrigen Arbeiten*) immer von Zeit zu Zeit für die Bühne thätig geweſen zu ſein. Sein letztes noch von ihm ſelbſt herausgegebenes Drama iſt Caesar and Pompey (1631). Doch wurden noch mehrere ſeiner dramatiſchen Dichtungen wie Alphonsus, Emperor of Germany und Revenge for honour lange nach ſeinem 1634 erfolgenden Tode (1654) veröffentlicht. Chapman ſtand mit den bedeutendſten Männern der Zeit in Verbindung, mit dem Herzog von Sommerſet, dem Prinzen Heinrich von Wales, Sir Thomas Walſingham, Lord Bacon und dem Grafen von Middleſex. Für das Anſehen, deſſen er bis zuletzt genoß, ſpricht auch der Umſtand, daß ihm (von Inigo Jones) ein Denkmal errichtet wurde. Gleichwohl ſtarb er in Armuth.

Chapman war, wie Ben Jonſon, für ſeine Zeit ein bedeutender Gelehrter, wie dieſer vereinigte er damit tiefere poetiſche Antriebe, wie

*) 1611 erſchien ſeine Ueberſetzung der Ilias, welcher 1614—1615 die Odyſſee folgte.

bei dieſem herrſchte bei ihm der künſtleriſche Verſtand, wenn auch in anders gerichteter Weiſe, vor. Aber er beſaß weniger Witz, Phantaſie und Geſtaltungskraft, er war mehr ein epiſch-rhetoriſches, als ein dramatiſches Talent. Seine Stärke lag in dem Reichthum und der Tiefe des Gedankengehalts, in der Schönheit und Würde des Ausdrucks, der das Bildliche liebte. Hierin hat man ihn vielfach mit Shakeſpeare verglichen, von dem er ſonſt freilich durch eine tiefe Kluft getrennt iſt. Auch war es wohl nur dies, was Webſter veranlaßte, ihn ſeines „hohen und vollen Styls“ willen zu rühmen und, wenigſtens ſcheinbar, noch über Shakeſpeare zu ſtellen, Webſter, der doch gerade in dem excellirte und Shakeſpeare näher als irgend ein anderer Dichter der Zeit trat, was Chapman fehlte, in der Energie des charakteriſtiſchen dramatiſchen Ausdrucks und der vorwärts drängenden dramatiſchen Bewegung.

Wie Ben Jonſon ſtrebte zwar auch Chapman, trotz ſeines Gelehrtenthums, darnach, ſo lebendig wie möglich in ſeiner Darſtellung zu ſein, was ihm freilich nicht in demſelben Maße gelang, und noch conſequenter, als jener, entnahm er wohl eben deshalb ſeine Stoffe, ſelbſt noch in der Tragödie, dem Leben der eigenen oder doch dieſer möglichſt nahe liegenden Zeiten. Sein 1607 erſchienener Bussy d'Ambois, ſeine 1613 nachfolgende Tragödie: The revenge of Bussy d'Ambois ſpielen unter Heinrich III. von Frankreich; The conspiracy and the tragedy of Byron wurde nur ſechs Jahre nach der Hinrichtung dieſes letzteren, 1608, veröffentlicht. Die mit Shirley gedichtete Tragödie: Chabot, Admiral of France, 1635 geſchrieben, 1639 gedruckt, behandelt eine nur etwa 50 Jahre zurückliegende Begebenheit. Einer früheren Zeit gehört dagegen ſein Alphonsus, Emperor of Germany an.*) Die einzige im Alterthum ſpielende Tragödie iſt Caesar and Pompey. Der Mangel an dramatiſchem Leben in dieſen Stücken, die überwiegend rhetoriſch-epiſchen Charakters ſind, möchte faſt glauben laſſen, daß Chapman von dem dramatiſchen Geiſte Shakeſpeare's keine tieferen Anregungen empfangen habe. Die Behandlung des Stoffes

*) Elze, in ſeiner Ausgabe dieſes Stücks, glaubt aus den deutſchen Stellen derſelben den Schluß ziehen zu ſollen, daß Chapman hier einen Deutſchen zum Mitarbeiter gehabt. Ward hält es ſogar für eine bloße Ueberarbeitung eines deutſchen Stücks.

ſchließt ſich zuweilen faſt noch der des Gorboduc an. Von ſeinen Luſtſpielen ſind nur noch All fools (1605 gedruckt) und May-day (1611 gedruckt) Zeit- und Sittenſchilderungen in der Manier Ben Jonſon's. Obſchon ſie Eastward-hoe nicht ganz erreichen, ſind ſie doch mit Recht von allen ſeinen übrigen Arbeiten am meiſten geſchätzt worden. Monsieur d'Olive und The gentleman Usher, beide 1606 gedruckt, ſind romantiſche Luſtſpiele mit hiſtoriſcher Grundlage. The widow's tears aber liegt die Matrone von Epheſus des Petronius zu Grunde. Mit Shirley endlich ſchrieb Chapman noch ein Luſtſpiel The ball, an welchem ihm jedoch nur ein geringer Antheil zukommen dürfte. Im Ganzen zeigte derſelbe, ebenſo wie Ben Jonſon, ungleich mehr komiſches als tragiſches Talent, wenn auch in dem glänzenden rhetoriſch-poetiſchen Vortrag ſeiner Tragödien das liegt, was man, beſonders zu ſeiner Zeit, ſo hoch an ihm ſchätzte.

Dekker und Marſton, Mitarbeiter und Gegner Ben Jonſon's zugleich, ſtehen an allgemein poetiſcher und geiſtiger Bedeutung gegen den faſt immer von größeren Intentionen ausgehenden Chapman entſchieden zurück.

Thomas Dekker*), der das Geſchäft der Mitarbeiterſchaft im großen Style betrieb, was auf eine gewiſſe Beliebtheit ſeines Namens am Theater ſchließen läßt, wurde um 1570 zu London geboren. 1597 erſcheint er in den Tagebüchern Henslowe's und Alleyn's als playwright. 1638 hören die Nachrichten über ihn auf. Wahrſcheinlich iſt er nicht viel ſpäter geſtorben. Von ſeinen erhalten gebliebenen Stücken iſt das Luſtſpiel: The shoemaker's holiday or the gentle craft (1600 gedruckt) das früheſte. Es iſt eine Sittencomödie, deren Stoff dem damaligen Londoner bürgerlichen Leben entnommen iſt, in deſſen Schilderung ſeine Stärke liegt. Der Held derſelben, Simon Eyre, iſt eine ſeiner gelungenſten Geſtalten. Das Ganze iſt von der ausgiebigſten Heiterkeit. — Old Fortunatus (ebenfalls 1600 gedruckt) iſt ein erneuter Verſuch auf dem von Marlowe in ſeinem Dr. Faustus beſchrittenen Wege, die alten deutſchen Volksbücher für die Bühne nutzbar zu machen. Wogegen ſein Satiro Mastix (1602 gedruckt) die perſönliche Satire auf die dramatiſche Form übertrug. Die Abſicht,

*) Biographia dramatica. I. — The dramatic works of Thomas Dekker, with notes and a memoir. London 1873. — Ward, a. a. O. II. 37.

den Poetaster des Ben Jonſon (ſeine Streitigkeiten mit dieſem wurden ſchon früher berührt) mit deſſen eigenen Waffen zu ſchlagen, iſt aber nicht recht erreicht. — The honest whore (in zwei Theilen, von denen der erſte 1604, der zweite erſt 1630 gedruckt worden), an welcher nach einer Notiz von Henslowe Middleton betheiligt geweſen ſein ſoll, wovon der Titel des Drucks aber keine Mittheilung macht, hat zu ſeiner Zeit, trotz der dieſen Stücken anhaftenden Mängel und Rohheiten einen verhältnißmäßig großen Erfolg gehabt. Die beiden Theile haben übrigens keinen äußeren Zuſammenhang. Es ſind zwei ganz verſchiedene Stücke mit ähnlicher Handlung und verwandter Moral. Um dieſe recht eindringlich zu machen, hat Dekker das Laſter in ſeiner vollen Nacktheit und mit dem äußerſten Realismus zur Darſtellung gebracht. — Zu den von ihm allein herrührenden Stücken gehören ferner die Tragicomödien If it be not, the devil is in it (1612 gedruckt) und Match me in London (1631 gedruckt), ſowie das Luſtſpiel The wonder of a kingdom (1636 gedruckt). Von den mit anderen Dichtern zuſammengearbeiteten Stücken ſeien hier folgende angeführt, die zum Theil ſpäter noch berührt werden müſſen. Mit Chettle und Haughton das Luſtſpiel: The patient Grissil (1603), mit Middleton (nach Henslowe) The whore of Babylon (1607 gedruckt), welches ſeiner politiſchen Zeitfarbe wegen Beachtung verdient, ſowie The roaring Girl; mit Webſter The famous history of Sir Thomas Wyat (1607 gedruckt), welches von Dyce nur für eine Bearbeitung der älteren Lady Jane von Dekker, Chettle, Webſter, Smythe und Heywood gehalten ward, ſowie die beiden Luſtſpiele Westward-hoe und Northward-hoe (beide 1607 gedruckt); mit Maſſinger: The virgin martyr (1622 gedruckt); mit Ford: The witch of Edmonton; mit Haughton und Day: The spanish Moor's tragedy or Lust's dominion, welches ſchon 1600 geſpielt wurde. Dieſes Stück klingt vielfach an Marlowe's Jew of Malta an, daher es ihm wohl auch beigemeſſen worden. Es erſchien erſt 1657 im Druck.

Dekker war ohne Zweifel ein Schriftſteller von Talent, dem es jedoch an Bedeutung der Auffaſſung von Kunſt und Leben, ſowie an Sammlung des Geiſtes gebrach. Ob er durch einzelne Züge auch oft überraſcht, iſt er doch nicht fähig geweſen, ein einziges Werk zu ſchaffen, das im Ganzen befriedigt. Sein Hauptvorzug iſt die Unmittelbarkeit und Friſche der Auffaſſung der einzelnen Lebenserſchei-

nungen, die er oft mit überzeugender Treue und nicht ohne Energie des Ausdrucks oder komiſche Kraft der Behandlung wiedergiebt.

John Marſton*), um 1585 geboren und, falls nicht eine Namensverwechslung vorliegt, 1634 geſtorben, war ein kampfluſtiger Geiſt, doch ſcheint die Quelle dieſer Streitluſt in den beſſeren Eigenſchaften ſeiner Natur gelegen zu haben, die gegen alles, was er für unſittlich und unanſtändig in der Literatur hielt, reagirte. The scourge of villanie (1598) iſt, ſo viel uns bekannt, die früheſte von ihm veröffentlichte Schrift. Noch in demſelben Jahre folgte eine Reihe Satiren in der Manier Hall's, mit dem er gleichsfalls in Streit gerieth. Er dürfte ſchon längere Zeit für die Bühne thätig geweſen ſein, als er 1601 mit ſeiner Tragödie Antonio and Mellida, two parts, hervortrat (der erſte Druck iſt v. J. 1603). Sie bot, beſonders im zweiten Theile, durch das Uebergreifende und Schwülſtige des Ausdrucks und die bluttriefende Wüſtheit der Vorgänge, denen Kyd's ſpaniſche Tragödie und Shakeſpeare's Titus Andronikus zum Vorbild gedient haben mochte, Ben Jonſon den trefflichſten Stoff zur Satire. Es folgten: The insatiate countess (wahrſcheinlich 1603 zum erſten Male gedruckt), eine der rückſichtsloſeſten Darſtellungen weiblicher Schamloſigkeit, aber wie immer bei Marſton mit moraliſcher Tendenz, und The wonder of women or the tragedy of Sophonisba (1606 gedruckt). Auch Marſton war in der Komödie glücklicher, als in der Tragödie. Seines Antheils an Eastward-hoe hat ſchon gedacht werden können. In ſeinen Malcontent, der 1604 im Druck erſchien und auf der Bühne großen Erfolg hatte, ſoll Webſter einige Stellen eingefügt haben. Es mag ſein, daß die Kraft und Energie des dramatiſchen Ausdrucks und der dramatiſchen Bewegung, welche dieſes Stück vor anderen Arbeiten Marſton's auszeichnen, auf Webſter's Einfluß zurückzuführen iſt. Ihm folgte 1605 The Dutch courtesan, welches eines jener anſtößigen Themen behandelt, an denen die engliſche Bühne ſo reich iſt. Es zeichnet ſich durch lebensvolle Charakteriſtik aus und wird für Marſton's bedeutendſtes Werk gehalten. — Parisitaster or the fawn (1606 gedruckt) bildet eine Art Seitenſtück zum Malcontent, erreicht dieſen

*) Biographia dramatica I. — The works of John Marston with notes and some account of his life. By J. V. Halliwell. 3 v. Lond. 1856. — Ward, a. a. O. 52.

aber nicht. Beiden liegen novelliſtiſche Stoffe mit hiſtoriſchem Colorit zu Grunde. — In What you will (1607), einem Intriguenſtück, nahm Marſton Gelegenheit, ſeinem Grolle auf Hall einen ſatiriſch-dramatiſchen Ausdruck zu geben.

Wenn man der Beſcheidenheit, die Marſton in ſeinen Prologen und Epilogen zur Schau trägt, vertrauen dürfte, ſo würde er ein deutliches Gefühl von den Schranken ſeines Talentes gehabt haben. Auch er hat immer nur durch Einzelnes, nie durch das Ganze zu befriedigen vermocht. Seine mit Webſter und Middleton gearbeiteten Stücke, die in eine etwas ſpätere Zeit fallen, werde ich noch bei dieſen zu berühren haben.

Thomas Middleton*), wahrſcheinlich 1570 in London geboren, ſtudirte an der Univerſität Cambridge. Es ſcheint, daß er ſich eine Zeit lang am Krieg gegen Frankreich und die Niederlande betheiligte. 1593 gehörte er zu den Mitgliedern von Gray's Inn. Als Dramatiker findet man ihn erſt um 1599 erwähnt. Er arbeitete öfter mit Dekker und W. Rowley zuſammen und wurde häufig von der Stadt London mit dem poetiſchen Theile der von ihr auszurichtenden pageants betraut, was 1620 zu ſeiner feſten Anſtellung als Chronolog und Dichter derſelben führte. Er ſtarb 1627.

Die früheſte von ihm bekannte dramatiſche Dichtung ſcheint das mit Rowley gearbeitete romantiſche Luſtſpiel The old law zu ſein, welchem ein ähnlicher Gegenſtand wie Shakeſpeare's Maß für Maß zu Grunde liegt. Sollte dieſes die Anregung dazu gegeben haben, ſo müßte es freilich ſpäter entſtanden ſein, als jetzt allgemein angenommen wird (1599). Auch das romantiſche Luſtſpiel The Phönix (1607 gedruckt) behandelt wieder ein verwandtes Thema. Ihm liegt die Novelle La fuerza de la sangre des Cervantes zu Grunde. Sie hat ihm in Verbindung mit La gitanilla desſelben Dichters auch Veranlaſſung zu einem zweiten mit Rowley gearbeitetem Stücke The Spanish gipsy, unſere Precioſa, (1633 gedruckt) gegeben, welches ſich durch gute Führung der Handlung und lebendige Darſtellung auszeichnet. Auch More Dissemblers besides women (vor 1623) gehört zu den beſſeren romantiſchen

*) The works of Thomas Middleton. With some account of the Author and Notes. By A. Dyce. 5 vol. Lond. 1843. — Ward, a. a. O. II. 67. — Dodsley's Old plays.

Komödien der Zeit. Die mit Rowley gedichteten Tragikomödien A fair quarrel und The changeling (das erſte 1617, das zweite 1623 gedruckt) zeigen, beſonders das letzte, ebenfalls bedeutende Züge.

Gegen dieſe Arbeiten ſteht die von Middleton allein gedichtete Tragödie Women beware women (1637 gedruckt) beträchtlich zurück. Auch die Tragicomödie The witch, welche die Rache Roſamundens an Alboin behandelt, iſt nur durch das darin aufgenommene Hexenmotiv von Intereſſe, welches in einzelnen Stellen an die Behandlung desjenigen in Macbeth erinnert, wodurch die Frage entſtanden iſt, ob einer von ihnen, und welcher, von dem anderen beeinflußt war. Charles Lamb hat es richtiger vorgezogen, ſtatt der Aehnlichkeit die Verſchiedenheit beider Motive und ihrer Behandlung ins Licht zu ſetzen. Ein drittes hierher gehöriges Stück, das freilich in ſehr veränderter Form auf uns gekommen ſein dürfte, iſt The mayor of Queenborough. Es behandelt im älteren chronikaliſchen Style einen Vorgang aus der Eroberung von Kent durch Hengiſt und Horſus. Die Hauptfigur, der Mayor of Queenborough, iſt jedoch eine erfundene, komiſche Figur. Es fehlte Middleton für das Tragiſche ſowohl an Tiefe und Feinheit der Empfindung, wie an Dämonie der Leidenſchaft. Dagegen iſt er frei von allem Bombaſt.

Am glücklichſten erſcheint er im reinen Luſtſpiel, beſonders in der Sittencomödie der Zeit. Hier zeichnet ſich gleich Michaelmas term (1601 gedruckt) durch lebensvolle Friſche aus. Dies gilt auch von A trick to catch the old one (1608 gedruckt). Von ihm hat Maſſinger einige Züge zu ſeinem New way to pay old debts geliehen. Es iſt gegen den Wucher gerichtet. Die Charakteriſtik iſt trefflich und die Intrigue nicht ohne Originalität. Schon hier macht ſich aber eine gewiſſe Frivolität und Rohheit in der Behandlung geltend, was noch entſchiedener in A mad world, my masters (1608 gedruckt) hervortritt, nur daß man in dieſem Stück durch die originelle Erfindung und den luſtigen und lebendigen Vortrag verſöhnt wird. Dieſe drei Luſtſpiele gehören jedenfalls zu dem Friſcheſten und Luſtigſten, was die Sittencomödie der Zeit hervorgebracht hat. Allerdings liegt ihr Werth, wie es das Genre bedingt, mehr in der Lebendigkeit des Vorgangs, als in der Bedeutung der einzelnen Charaktere. Ihnen zunächſt ſteht noch ein viel ſpäteres Stück dieſer Art: No wit, no help like a woman's. Es wurde 1638 aufgeführt, erſchien aber erſt

1657 im Druck. — Auch das mit Dekker zusammengearbeitete Lustspiel: The roaring Girl (1611 gedruckt) verdient hier noch lobende Hervorhebung. Es zeichnet sich besonders durch die dem wirklichen Leben entnommene Gestalt der Mary Frith aus, deren Tugend über die widerwärtigsten, sie bedrängenden Verhältnisse siegt. Wogegen Blunt, Master Constable (gedruckt 1602) und A chaste maid in Cheapside und Anything for a quiet life als verfehlte Versuche in dieser Gattung bezeichnet werden müssen.

Wie die meisten Dramatiker dieses Zeitraums liebte es auch Middleton, zwei oder mehrere Motive und Fabeln durcheinander zu schlingen. Wie die meisten dieser Dichter wußte aber auch er nichts von der Kunst Shakespeare's, dieselben durch einen gemeinsamen Grundgedanken, der in ihnen in verschiedener Weise zur Darstellung kommt, innerlich zu verbinden, sie lassen es sich vielmehr fast immer an dem bloßen äußeren Contraste derselben und an der Kunst der äußeren Verknüpfung genügen.

Ein ganz eigenthümliches Werk der dramatischen Muse Middleton's ist A game at chess, welches 1624 zur Aufführung kam. Es ist als ein kühner Versuch zu bezeichnen, die Zeitgeschichte in satirischer Form zur Darstellung zu bringen und ein allegorisch-politisches Lustspiel in Anknüpfung an die alten Moral-plays zu begründen. Die höchsten Personen des Staats sind darin als Schachfiguren auf die Bühne gebracht, um die von Jacob I. unter dem Einfluß des spanischen Gesandten und späteren Grafen Gondemar geplante spanische Heirath in einer eben so greifbaren, als dem Nationalhasse entsprechenden Weise zu geißeln. Es wurde im Juni des genannten Jahres mit Genehmigung des Master of the Revels neun Tage hintereinander im Globe-Theater gegeben, bis der spanische Gesandte davon erfuhr und ein Verbot der Darstellung erwirkte, indem er sich auf einen Erlaß Jacobs I. bezog, durch welchen die Vorführung irgend eines neueren christlichen Königs auf der Bühne untersagt worden war. Autor und Darsteller mußten vor dem Geheimrath erscheinen. Sie kamen indeß mit der Furcht und einem Verweise davon. Die Politik des Hofes war damals bereits ins Schwanken gekommen. Das Verhältniß zu Spanien gewann schon in den nächsten Monaten einen gespannten Charakter, und im März des folgenden Jahres ward ihm von England

der Krieg erklärt. Der white duke in Middleton's Spiele, Buckingham, war so wie hier auch im Leben der Sieger.

Obschon sich die vorgenannten Dichter sämmtlich durch eine gewisse Leichtigkeit der Production auszeichneten, wurden sie doch weit an Fruchtbarkeit wie an Erfindungskraft von einem ihrer Rivalen übertroffen, den man deshalb den Lope de Vega der englischen Bühne genannt hat, obschon er diesen weder in jenen Eigenschaften, noch, nach dem was wir davon kennen, an dichterischem Talent und Glanz des Geistes erreichte. Den 1500 Stücken, die der Spanier geschrieben, vermochte Thomas Heywood nach seiner eigenen Angabe doch nur 120 gegenüberzustellen. Selbst diese waren nicht ausschließlich von ihm.

Thomas Heywood*), wahrscheinlich um 1570 in Lincolnshire geboren, war von guter Familie. Nach einer Anspielung, die er machte, war er im Peterhouse College zu Cambridge erzogen. 1596 findet sich sein Name in der schwankenden Orthographie Henslowe's in dessen Tagebuche erwähnt. 1598 wird seiner als Schauspieler und Theilhaber von dessen Truppe gedacht. In diesem Jahre erschien auch ein Stück von ihm: War without blows and love without suit. Auch The four Prentices of London, obschon erst 1615 gedruckt, kann nach der Dedication nicht viel später geschrieben sein. Dies findet durch die Simplicität der Darstellung seine Bestätigung. Der erste Druck eines Dramas von ihm ist aus dem Jahre 1600: Edward IV.; 1605 folgte: The trouble of Queen Elizabeth. Jenes enthält des Königs Abenteuer mit dem Gerber von Tamworth, sein Liebesverhältniß zur schönen Mistreß Shore, ihr Emporkommen und ihren Fall, die Belagerung Londons durch den Bastard Falconbridge und die heldenmüthige Vertheidigung dieser Stadt. Heywood hatte den Stoff verschiedenen Balladen entnommen. Seine Darstellung ist schlicht, aber volksthümlich; kunstlos, ja hier und da fast roh, aber sehr glücklich auf die Wirkung der Bühne berechnet. Das zweite Stück, welches auch noch den Titel trägt: If you know not me, you know nobody,

*) The dramatic works of Th. Heywood, now first collected with notes and a memoir of the author, 1874, sowie die von Barron, Field and Collier für die Shak. Soc. herausgegebenen Spiele Heywood's. Schon 1637 erschien eine Sammlung Pleasant dialogues and dramas. — Siehe auch über ihn Specimens of Charles Lamb. — Hazlitt, Lectures on the dramatic literature etc. — Retrospective Review, Lond. 1825. 126. — Ward, a. a. O. — Mezières, a. a. O.

beſteht aus zwei Theilen, von denen der erſte das Leben Eliſabeth's unter der Königin Maria bis zu ihrer Thronbeſteigung, der zweite von da bis zum Untergange der ſpaniſchen Armada enthält. Dieſer ſteht gegen den erſten zurück. Bemerkenswerth iſt die Anwendung, die Heywood in dieſer volksthümlichen Hiſtorie vom Chor und von dem alten Dumb-ſhow machte.

Zu den früheren Stücken des Dichters, ſo weit wir ſie kennen, (es ſind im Ganzen nur 23 von ihm erhalten geblieben), gehören zwei ſeiner beſten: A woman killed with kindness und The fair maid of the exchange, beide 1607 gedruckt. Doch iſt jenes, welches ſchon 1603 zur Aufführung kam, dieſem noch weit überlegen. Es bewegt ſich auf dem Gebiete des Familiendramas, dem geeignetſten für das beſondere Talent dieſes Dichters. Wie in faſt allen Stücken, welche die engliſche Bühne damals in dieſer Gattung hervorgebracht, bildet der Ehebruch auch hier das Hauptmotiv. Der Dichter enthebt aber ſeinen Gegenſtand der criminaliſtiſchen Sphäre, der er bisher faſt immer verfallen war. Der beleidigte Gatte ſucht ſeine Rache nur darin, ſeinem Weibe durch Güte ihre Schuld zum Bewußtſein zu bringen und dieſe durch Reue ſühnen zu laſſen. Er verbannt ſie aus ſeiner und ſeiner Kinder Nähe und weiſt ihr ein einſames Landhaus zum Aufenthalt an, das er mit dem größten Comfort für ſie ausſtattet. Hier erliegt die Bereuende der Qual ihres Gewiſſens und der Erinnerung an das verſcherzte Glück. Dem Tode nahe, ſchickt ſie nach ihm, der ſie immer noch liebt, um ſeine Verzeihung zu erlangen, und ſtirbt unter ſeinen Thränen und ſeinem Segen. Die Ausführung dieſes gefühlvollen, nicht ohne Raffinement entworfenen Dramas enthält wirkliche Schönheiten und bedingt ergreifende Wirkungen. Der Uebergang von dem alten criminaliſtiſchen bürgerlichen Drama zu dem ſpäteren rührenden Familiendrama war alſo hier ſchon gefunden. Selbſt das moderne Ehebruchsdrama liegt bereits hier in der Knospe. Es iſt aber von einer geſünderen Luft noch umweht. — The fair maid of the West, 1817 aufgeführt, iſt eine romantiſche Komödie in zwei Stücken, die unter der Zweitheiligkeit der Handlung leidet, der es an innerer Einheit gebricht. Es liegt darin ein Intriguenſtück vor, welches einzig auf ſceniſche Wirkung berechnet erſcheint. Der Dichter iſt unbekümmert, ob ſeine Motive pſychologiſch genügend begründet ſind. Er nähert ſich in der Behandlung The four prentices. — The fair

maid of the exchange (1607 gedruckt), vielleicht nach einer alten Ballade gemacht, hat trotz des romanhaften Inhalts einen mehr bürgerlichen Charakter. Dies ist wohl der Grund, warum es zu seiner Zeit so großen Beifall gehabt. Das schöne Mädchen von der Börse erscheint von drei Brüdern umworben. Das Herz derselben gehört aber aus Dankbarkeit bereits einem Anderen, dem Krüppel Frank, der sie aus den Händen frecher Räuber errettet hat. Frank ist dem einen der Brüder aufs engste befreundet. Eine hochherzige Natur, entsagt er für ihn seiner Liebe, ja er überredet denselben sogar, seine Brüder die ihn zum Vertrauten gemacht, zu überlisten und sich in seiner Gestalt die Hand des schönen Mädchens zu gewinnen. — The English traveller, erst 1633 gedruckt, stellt sich als Gegenstück zu A woman killed with kindness dar, steht aber, obschon es ihm nicht an wirksamen Einzelheiten fehlt, an sympathischem Interesse und psychologischer Bedeutung dagegen zurück. — The wise woman of Hogsdon (1638 gedruckt) gehört dagegen zu den frischesten, bestgearbeiteten Stücken des Dichters und überhaupt zu den besten Sittencomödien der Zeit. — Auch A challenge for beauty, welchem ein romantischer Stoff zu Grunde liegt, ist nicht ohne Vorzüge, was auch von den mit Richard Brome gearbeiteten The late Lancashire witches, besonders aber von dem romantischen Drama The royal king and the loyal subject gilt Dieses behandelt ein ähnliches Thema wie Fletcher's Loyal subject, aber in einer ganz davon unabhängigen Weise.

Einen außerordentlichen Erfolg scheint The rape of Lucrece gehabt zu haben. Es erschien zuerst 1609 im Druck, 1638 folgte bereits die fünfte Auflage davon. Eine eigenthümliche Stellung nehmen endlich die vier cyklischen unter den Titeln: The golden — the silver — the brazen and the iron Age erschienenen Stücke ein. Die drei ersten entstanden viel früher, als das vierte. Der Druck des ersten ist von 1610, der des zweiten und dritten von 1613; das vierte, zweitheilige erschien aber erst 1632. Der Dichter sagt in dem Vorwort zu letzterem, daß diese Spiele oft und mit nicht wenig Beifall von zwei Gesellschaften zugleich auf einer Bühne gespielt worden seien und oftmals drei verschiedene Theater gefüllt hätten. Er stellte sich darin die Aufgabe, die ganze griechische Mythologie dramatisch vorzuführen, von den Kämpfen Saturns an bis zur Zerstörung von Troja. Wir würden sie heute als Ausstattungsstücke bezeichnen, was damals bei

der decorationslosen Bühne freilich nicht möglich war, immer aber scheinen sie hauptsächlich auf die Schaulust des Volkes berechnet gewesen zu sein. Der Dichter entwickelt darin eine reiche Kenntniß seines Gegenstands, ohne doch je mit seinem Wissen lästig zu werden, und indem er immer unterhaltend bleibt, schlägt er dabei doch einen der Sache würdigen Ton an, wie Heywood überhaupt, trotz seiner Productivität, der Sprache und dem Ausdruck große Aufmerksamkeit zuwandte. Der erste Theil enthält die Geschichte Jupiters und Saturns; der zweite: die Liebesgeschichte Jupiters zu Alkmene, die Geburt des Herkules und den Raub der Proserpina; der dritte: den Tod des Nessus, die Geschichte Meleagers, die von Jason und Medea, die Aphrodite's im Netze Vulcans und die Thaten und den Tod des Herkules; der vierte: die Belagerung und den Untergang Trojas. — Das Lustspiel A maidenhead well lost (1634 gedruckt) soll nur deshalb erwähnt werden, weil Massinger ihm einige Züge zu seinem Greateduke of Florence entlehnt haben soll. — Von den vielen anderen Schriften des Dichters aber mag nur noch seine Apology for actors genannt werden.

Lamb nennt Heywood einen prose-Shakespeare. Dies ist zu viel und zu wenig. „Seine Stücke seien ebenso natürlich wie rührend; man vermisse aber den Poeten darin, der Shakespeare über die Natur erhebe. Heywood's Charaktere, seine Landedelleute seien direct dem Leben entnommen, die besten ihrer Art, aber doch nur dieser Art." Indessen scheint mir der Vergleich mit Shakespeare nicht recht am Platze zu sein. Diese Dichter gingen von zu verschiedenen Antrieben aus und hatten dabei zu verschiedene Ziele im Auge. Sie schrieben zwar beide für die Bühne, aber für Shakespeare war die Bühne nur Mittel zum Zweck, für Heywood war sie der Endzweck; daher, obschon sie beide Schauspieler waren, dieser in Shakespeare dem Dichter nur nützen, in Heywood aber auch schaden konnte. Wir sahen, worin Shakespeare den Zweck der Bühne fand, für Heywood ging er fast schlechthin in der Bühnenwirkung auf.

Er war ein Mann von großem Talent, zuletzt aber doch nur der play-wright im gewöhnlichen Sinne des Worts, obschon die sprachliche Behandlung seiner Dramen beweist, daß er hierin über diesen hinausgehen wollte. Er nimmt ohne Zweifel unter den play-wrights dieser Art eine hervorragende Stellung ein, aber er gehört doch noch

zu ihnen. Sein Ehrgeiz war nur auf die Wirkung seiner Stücke im Theater gestellt. Der Ruhm in der Literatur ließ ihn — wenigstens behauptete er es — gleichgültig. Wie seine Apology for actors beweist, ein begeisterter Vertheidiger der Bühne gegen die wider dieselbe erhobenen Vorwürfe, mußte er auch für ihre Nützlichkeit, für ihre moralischen Wirkungen eintreten. Da ihm die ganze Welt ein Theater war, so erschien es ihm widersinnig, das Theater negiren zu wollen. „He that denyes then, theaters should be — heißt es am Schluß seines Vorworts — He may as well deny a world to me.“ Er faßt daher bei all seinen Stücken die moralische Absicht auf das gewissenhafteste ins Auge. Da sich aber die scenische und die moralische Wirkung nicht immer decken, und erstere ihm doch noch darüber ging, und es ihm vor allem um Erregung, Erheiterung, Rührung, Erschütterung der Zuschauer durch die schauspielerische Darstellung zu thun war, so kamen diese beiden Tendenzen oft in Conflict miteinander, wodurch seine Moral nicht selten zweideutig und schillernd erscheint. Die schauspielerische Situation und die Wirkung derselben auf das Gemüth war das, worin sein Talent sich am stärksten zu äußern vermochte. Die volksthümliche Wahl und Behandlung der Stoffe, die Natürlichkeit und Frische der Ausführung und des Vortrags sind weitere Vorzüge seiner Dichtung.

Heywood gehörte unter Jacob I. der Truppe des Grafen von Worcester an, ging auf dessen Wunsch in die der Königin Anna über, nach deren Tode er in die Dienste des Grafen zurück trat. Schauspieler mit Leib und mit Seele mußte ihn die Revolution aufs empfindlichste treffen. Das mit William Rowley zusammen gearbeitete Schauspiel Fortune by land and by sea (erst 1655 gedruckt) dürfte wohl eine seiner letzten dramatischen Dichtungen gewesen sein. Für seine letzte literarische Arbeit überhaupt hält man das Life of Ambrosin Merlin. 1648 scheint er noch in London gelebt zu haben, dann aber bald gestorben zu sein.

Samuel Rowley war ebenfalls Schauspieler. Er gehörte anfangs der Henslowe'schen, später der Truppe des Prinzen Heinrich von Wales an. Von seinen Lebensschicksalen wissen wir übrigens nichts; von seinen dramatischen Arbeiten sind außer einigen Namen nur zwei erhalten geblieben: When you see me, you know me or the famous chronicle of king Henry VIII., with the birth and virtuous life

of Edward, Prince of Wales und The noble soldier*). Das erſte erſchien bereits 1605 im Druck und hat wegen der Aehnlichkeit einiger Stellen mit Shakeſpeare's Heinrich VIII. die Forſcher zur Unterſuchung der Prioritätsfrage hingelenkt. Dieſe Aehnlichkeiten ſind jedoch zu äußerlicher Natur, um ihnen ein beſonderes Gewicht beilegen zu können. In der Hauptſache ſind Auffaſſung und Behandlung beider Stücke doch zu verſchieden. So ſpielt der Narr des Königs, Will Summer, in dem Rowley'ſchen Stück eine bedeutende Rolle, und auch den nächtlichen Incoguito-Wanderungen des letzteren iſt ein großer Raum hier ertheilt. The noble soldier iſt ein Intriguenſtück. Es wurde erſt 1634 gedruckt. Elze glaubt, daß der Autor ſchon ein Jahr früher geſtorben ſei.

All die vorgenannten Dichter, zu denen noch Henry Porter mit ſeiner luſtigen Comödie: The two angry women of Abington (1599 gedruckt), John Cooke mit ſeinem ſatiriſchen Sittenluſtſpiel Green's tu quoque or the city gallant**) (um 1599) und George Wilkin mit ſeinem Familien-Drama Miseries of an enforced marriage***) (1607 gedruckt, aber jedenfalls früher geſchrieben) zu zählen ſind (auch die anonymen Stücke Life of Jack straw [1593], Grim, the collier of Croyden†) [um 1599], die Hiſtorie Look about you [1600] und Wily beguiled [1606 gedruckt] gehören hierher), begannen ihre dramatiſche Laufbahn noch unter der Regierung der Eliſabeth. Ward nahm hieraus Veranlaſſung, die zeitgenöſſiſchen Dramatiker Shakeſpeare's und Ben-Jonſon's in Eliſabetheiſche und Nach-Eliſabetheiſche zu theilen. Obſchon dieſe Eintheilung zum Theil nur von einer äußerlichen Bedeutung iſt, treten an den meiſten der der zweiten Gruppe angehörenden Dichter doch Merkmale hervor, welche wirklich auf den veränderten Geiſt der Zeit zurückgeführt werden müſſen.

Dies läßt ſich gleich an den Werken derjenigen beiden Dichter deutlich erkennen, welche gewöhnlich als die bedeutendſten Erſcheinungen dieſer Gruppe bezeichnet werden, an Beaumont und Fletcher.††)

*) K. Elze hat es mit einem Vorwort herausgegeben (Deſſau u. Lond. 1874).

**) Abgedruckt in Dodsley's Old plays.

***) Desgleichen.

†) Desgleichen.

††) Seward's Edition of the works with a preface. Lond. 1750. — Whalley Colman edition. Lond. 1811. — Dyce edition. 1846. — Donne, Essays on the

Jene an ihnen hervortretenden Merkmale aber ſind: der größere Einfluß, den jetzt die ſpaniſche Dichtung und der ſie beſeelende ritterlich-höfiſche Geiſt auf das engliſche Drama gewinnt, und der zügelloſere Ton, der daneben in dieſem Platz greift und ein allgemeines Sinken der Sitten vorausſetzen läßt.

Graf Baudiſſin hat in ſeinem „Ben Jonſon und ſeine Schule“ die genannten beiden Dichter der letzteren zugerechnet. Indeſſen beweiſen die Werke derſelben, daß der Einfluß Shakeſpeare's auf ſie doch noch ein größerer war. Auch folgten faſt alle Dramatiker der Zeit wenigſtens darin dem Beiſpiele des letzteren, alles, was die Bühne ihnen darbot, in einer ihrer beſonderen dichteriſchen Individualität, ihren beſonderen dichteriſchen Zwecken entſprechenden Weiſe zu ergreifen und zu benutzen. Das individuelle Moment dürfte zwar bei Beaumont und Fletcher nicht gerade als ein beſonderes ſtark ausgeprägtes zu bezeichnen ſein, weil Beaumont, wie es ſcheint, nie oder nur ausnahmsweiſe allein für die Bühne gearbeitet hat, die ausſchließlichen Arbeiten Fletcher's ſich aber durch keine tieferen Merkmale von den gemeinſamen Arbeiten beider unterſcheiden und in dieſen wieder der Antheil eines jeden von ihnen nicht zu beſtimmen iſt.

Beaumont ſcheint mit Jonſon noch enger als Fletcher befreundet geweſen zu ſein. Jonſon hat es ſelbſt ausgeſprochen, daß er Beaumont bei ſeinen Arbeiten zu Rathe gezogen und ſeinem Urtheile völlig vertraut habe; wogegen Beaumont in einem Jonſon gewidmeten Gedichte wieder erklärte, dieſem all ſeine Kunſt zu verdanken, woraus man nun ſchloß, daß Beaumont die Jonſon, Fletcher die Shakeſpeare verwandtere Natur geweſen und hiernach der Antheil eines jeden an ihren gemeinſamen Werken zu bemeſſen ſei. Auch glaubte Seward, der Herausgeber derſelben, nachweiſen zu können, daß unter ihnen einige (wie Nice valour und The woman-hater) ſeien, welche ſich von allen von Fletcher allein gearbeiteten Stücken dadurch unterſchieden, daß in ihnen gewiſſe in der Art Jonſons, von menſchlichen Eigenſchaften und Charaktereigenthümlichkeiten abgeleitete Begriffe perſoni-

---

Drama. — Coleridge Literary remains. — Hazlitt, Lectures. — Dryden (a. a. O.) Essay on poetry. — Ward, a. a. O. II. 155. — Rapp, Studien über das engliſche Theater. — Kannegießer, Ueberſetzungen. — Baudiſſin, Ben Jonſon und ſeine Schule, Ueberſetzungen.

ficirt erſcheinen. Allein dieſer Beiſpiele ſind doch zu wenige, um derartige Schlüſſe darauf gründen zu können, zumal ein weiterer Vergleich keine Merkmale zur Unterſtützung dieſer Auslegung hat auffinden laſſen. Vielmehr iſt man, je näher man die Werke beider in Betracht gezogen ,auch mehr und mehr zu der Ueberzeugung gekommen, daß ihr längeres enges Zuſammenleben ſie geradezu in geiſtige Doppelgänger verwandelt haben müſſe. Hierzu kam, daß die Objectivität der damaligen dramatiſchen Dichter das Hervortreten beſonderer ſubjectiven Merkmale hinderte und die Gewohnheit des gemeinſamen Arbeitens die Fähigkeit ausbilden mußte, ſich dabei der Anſchauungs-, Empfindungs- und Ausdrucksweiſe des Andern ſo viel wie möglich anzupaſſen. Neuerdings glaubt zwar Mr. Fleay*) ein äußeres Merkmal für die Unterſcheidung beider Dichter in der mehr oder minder häufigen Anwendung der weiblichen Verſenden gefunden zu haben, deren ſich nach ihm Beaumont ungleich ſeltener, als Fletcher bedient haben ſoll. Die ganze Frage gehört aber zur Zeit noch der Kritik der Fachmänner an.

John Fletcher, der ältere von Beiden, ein jüngerer Sohn Richard Fletcher's, der nacheinander Präſident des Benet's College zu Cambridge, Geiſtlicher zu Rye (in Suſſex), Decan von Peterborough, Biſchof von Briſtol und ſpäter von London war, wurde 1579 in Rye geboren. 1596 ſtarb ihm der Vater, der ſeine Familie, trotz ſeiner hohen Stellung, in zerrütteten Vermögensverhältniſſen hinterließ. Seine Ausbildung hatte John in Benet's College erhalten. Wann er wieder ganz nach London zurückgekehrt iſt, wiſſen wir nicht. Das erſte uns erhalten gebliebene Denkmal ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit iſt aus dem Jahre 1607, ein Widmungsgedicht zu Jonſon's Volpone; das früheſte uns von ihm bekannt gewordene Stück: The woman-hater aus demſelben Jahre. Daß dieſes zum größten Theile von Beaumont herrühre, iſt zur Zeit bloße Anahme. Jedenfalls war dieſer daran mit betheiligt. Beide waren einander damals ſchon länger in Freundſchaft verbunden, die bis zur Gütergemeinſchaft gegangen ſein ſoll, was aber wohl durch die Verheirathung Beaumonts (1613) eine Veränderung erfuhr. Auch hinderte dieſe Freundſchaft ſie nicht, in ein intimes Verhältniß zu Ben Jonſon zu treten. Nach Beaumont's Tode ſcheint Maſſinger

*) On metrical tests as applied to dramatic poetry in den Transactions der New Shakesp. Soc.

deſſen Stelle bei Fletcher erſetzt zu haben. Dieſe theilten ſogar miteinander das Grab. Doch auch mit Rowley und Shirley trat Fletcher in enge Verbindung. Ueberhaupt war er bei ſeinen Berufsgenoſſen im hohen Grade beliebt. Die Beſcheidenheit, Geradheit und Ehrenhaftigkeit ſeines Weſens, die Gabe der Unterhaltung, die er in reichſtem Maße beſaß, die gute Kameradſchaft, welche er einhielt, ſeine Abneigung gegen alle literariſchen Händel und Intriguen, hatten zur Folge, daß er weder Feinde, noch Neider beſaß. Er ſtarb 1625, im Auguſt.

Francis Beaumont, um 1586 zu Grâce-Dieu in Lincolnſhire geboren, gehörte ebenfalls einer angeſehenen Familie an. Sein Vater bekleidete das Amt eines Richters. 1596 bezog er mit ſeinen Brüdern Broadgate Hall zu Oxford, 1600 wurde er Mitglied des Inner Temple, als welches er 1613 mit einer Maske zu den Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzeſſin Eliſabeth betraut ward. Schon früh hatte er ſich der Schriftſtellerei und der Bühne zugewendet. The woman-hater iſt auch ſein früheſtes Stück; obſchon ſein Antheil daran von Einigen auf Grund der Thatſache beſtritten worden, daß die erſte Ausgabe 1648 nur unter Fletcher's Namen erſchien und erſt die zweite (von 1649) auch ſeinen Namen enthält. Dies iſt jedoch um ſo weniger von Wichtigkeit, als erſt der unzweifelhaft von Beiden geſchriebene Philaster (1608) einen entſchiedenen Erfolg hatte. Beaumont war 1606 durch den Tod ſeines älteſten Bruders zu Vermögen gekommen, 1613 heirathete er eine junge Dame von Rang und von Reichthum. Nur wenige Jahre aber ſollte er im Genuß dieſes Glückes verbleiben, dem er bereits am 6. März 1616 durch den Tod wieder entriſſen wurde. Ueber die Bedeutung ſeines Antheils an dem poetiſchen Schaffen der Freunde kann nach dem Urtheil Ben Jonſon's kein Zweifel ſein. Welcher Art derſelbe jedoch war, wiſſen wir nicht.

Die Werke Fletcher's laſſen ſich in ſolche theilen, die er allein, und in ſolche, die er mit Anderen, vorzüglich mit Beaumont verfaßte. Die einen und anderen zerfallen in Tragödien und Tragicomödien und in reine Luſtſpiele. Jene ſind durchgehend romantiſchen Charakters, ſelbſt die auf geſchichtlicher Grundlage. Dieſe ſind zwar auch meiſt romantiſch, zum Theil aber auch ganz realiſtiſche Sitten- und Charakterſchilderungen der Zeit. Nur die letzteren laſſen ſich unmittelbar auf das Beiſpiel und den Einfluß Ben Jonſon's zurückführen. Sie ſpielen meiſt in England und London, nur einzelne in

Frankreich oder Italien. Doch selbst sie unterscheiden sich von den Ben Jonson'schen Arbeiten dieser Art darin, daß Beaumont und Fletcher, wie überhaupt, so auch noch hier, der Prosa nur einen geringen Raum gestatteten. Bemerkenswerth ferner ist, daß sie am Scenenwechsel zwar durchgehend festhielten, denselben jedoch innerhalb der einzelnen Akte meist nur auf zwei und drei Verwandlungen einschränkten. Mehr als 5 Verwandlungen finden sich bei ihnen, wie ich glaube, nie vor, während Ben Jonson deren zuweilen, wie wir gesehen, bis zu zehn anwendete.

Die romantischen Dramen Fletcher's stehen vielfach unter spanischem oder unter Shakespeare'schem Einfluß, daneben wirkt der der Italiener noch fort. Die geschichtlichen Dramen sind meist der älteren Geschichte entnommen und weisen auf römische und griechische Schriftsteller hin, so der Bonduca auf Tacitus, The Bloody brother auf Herodian und Seneca's Thebais, The False one, worin sich die Liebe Cäsar's zu Cleopatra behandelt findet, auf Plutarch und Suetonius ꝛc.

Der spanische Einfluß ging damals aber noch weniger vom Drama als vom Roman und von der Novelle aus; ja Ward meint sogar, daß ersterer jetzt noch kaum nachweisbar sei. Doch deutet The Island Princess jedenfalls auf ein spanisches Stück, La Conquista de las Moluccas des Melchior de Leon, The double marriage wenigstens wahrscheinlich auf ein solches zurück. Ob The maid in the mill wirklich nur nach der Bandello'schen Novelle, die auch Lope de Vega's Quinta de Florencia zu Grunde liegt, oder nach letzterer gedichtet ist, dürfte ebenfalls zweifelhaft sein. Daß Fletcher hier unter Lope de Vega geblieben, ist noch kein Gegenbeweis, da er in demselben Stück bei Benutzuug eines Motivs aus Romeo und Julia noch ungleich tiefer unter Shakespeare erscheint. Gewiß wenigstens war das Stück Lope de Vega's früher, als das von Fletcher und Rowley geschrieben.

Von Shakespeare finden sich außer vielen zerstreuten Anklängen noch Motive in Philaster aus Hamlet und Was ihr wollt, in Cupid's revenge und The two Kingsmen aus dem Sommernachtstraum, in The coxcomb und The noble gentleman aus Was ihr wollt, in letzterem und in Rule a wife and have a wife aus der Widerspenstigen, in The Sea voyage aus dem Sturm u. s. w.

Gerade aus der Benutzung solcher Züge läßt sich der große Abstand beider von Shakespeare erkennen. Sie besaßen weder die Fein-

heit noch die Kraft und Tiefe der dramatischen Motivirung dieses Dichters und blieben ebenso sehr in der Entwicklung der einzelnen Charaktere wie in der Kunst der Verknüpfung und Composition hinter demselben zurück. Am wenigsten aber hatten sie einen Begriff von der Tiefe und Hoheit seiner Kunstauffassung und seiner ethischen Weltanschauung. Sie sind unstreitig größere Poeten und Künstler als Heywood, doch ist es auch ihnen fast immer nur um möglichst wirkungsvolle Darstellung des einzelnen Falles, nicht wie Shakespeare um Offenbarung einer bestimmten Seite des Weltzusammenhanges, des Menschenschicksals in der Darstellung eines bestimmten einzelnen Falles zu thun. Ihnen genügt es, daß die Gestalten, welche sie vorführen, einander mit einer bestimmten äußeren Nothwendigkeit verbunden erscheinen; selbst dies ist nur in einem bestimmten Umfang der Fall, so daß den neben dem Hauptmotive herlaufenden Nebenmotiven zuweilen diese Nothwendigkeit des äußeren Zusammenhangs fehlt, wie z. B. dem Quacksalber- und Clownmotiv in The fair maid of the mill, welches den Charakter eines bloßen Zwischenspiels hat. Wogegen bei Shakespeare jede Figur zugleich mit einer inneren und äußeren, ja zuweilen mit einer noch größeren inneren, als äußeren Nothwendigkeit an ihrem jeweiligen Platze steht und alle Motive der Handlung innerlich durch einen sie beseelenden Grundgedanken aufs engste und einheitlichste verbunden erscheinen. Shakespeare muthet uns dann und wann etwas viel in den Voraussetzungen zu, wobei er sich aber theils darauf berufen konnte, sie in seinen Quellen schon vorgefunden zu haben, theils der Kraft der symbolischen Bedeutung vertrauen mochte, welche bei ihm Alles durch jene ideelle Durchdringung erhält. Dagegen ist bei ihm die innere Verknüpfung der einzelnen Glieder seiner Handlung immer von einer zwingenden Nothwendigkeit, wie seine Charakterentwicklung von der überzeugendsten psychologischen Folgerichtigkeit, was wohl bei Beaumont und Fletcher bisweilen, aber durchaus nicht immer und in gleichem Maße der Fall ist. Ihre Stärke liegt in der Erfindung und Ausführung der einzelnen Situationen, in dem Glanz, den sie über sie, wie über die daran betheiligten Gestalten zu verbreiten, und mit dem sie nicht selten die Schwäche der Motivirung zu verdecken wissen. Sie stehen Alles in Allem genommen zwar hoch über Heywood, aber diesem immer noch näher als Shakespeare. Ihre Weltanschauung ist eine reichere, weitere, phantasievollere, ihre Kenntniß

des menſchlichen Herzens eine tiefere und vielſeitigere als Heywood's, ſie ſind künſtleriſch durchgebildeter, als er, aber ihre Moral iſt eine ungleich unſicherere und ſchwankendere, und was die Behandlung des Verhältniſſes der beiden Geſchlechter betrifft, bei der es ihnen zuweilen nicht an einer Feinheit und Zartheit, einer Anmuth und Würde fehlt, die an Shakeſpeare zu reichen ſcheinen, ſo bereiten ſie uns andrerſeits darin ſchon ganz auf das vor, was die noch brutaleren und ſchamloſeren Luſtſpieldichter Carls II. ihrem Publicum darbieten durften.

Die Zahl der Geſtalten, Verhältniſſe und Situationen, welche die Werke der beiden Dichter, beſonders diejenigen Fletcher's, enthalten iſt eine ſo große, daß man auf den erſten Blick geneigt iſt, ſie hierin für ebenbürtig mit Shakeſpeare zu erklären. Bei näherer Unterſuchung aber zeigt ſich, daß es weder in Bezug auf Mannichfaltigkeit, Verſchiedenheit und Originalität, noch in Bezug auf das Detail der Ausführung, auf die einzelnen Züge und Beziehungen wirklich der Fall iſt. Es erſcheint dann alles, ſelbſt noch das Beſte, nur wie ein matter Abglanz von ihm.

Von Heywood iſt freilich ſo viel verloren gegangen, daß wir ihn nach dem erhalten Gebliebenen vielleicht nicht völlig gerecht zu beurtheilen im Stande ſind. Von Fletcher kennen wir dagegen faſt Alles, was er auf dem Gebiete des Dramas hervorgebracht haben mag. Von den Beaumont und Fletcher mit voller Sicherheit angehörenden Stücken kommen auf letzteren allein nicht weniger als folgende fünfundzwanzig: Die Paſtorale The faithful shepherdess (1610 gedruckt); die Tragödien Bondeca und Valentinian, beide mit geſchichtlichem Hintergrund und vor 1619 entſtanden, The double marriage, nach einem ſpaniſchen Motiv und nach 1619 entſtanden, und The prophetess, 1622, mit geſchichtlichem Hintergrund; die Tragicomödien: The loyal subject, 1618, The mad lover, vor 1619, The Island princess, 1621, A wife for a month, 1624, alle unter ſpaniſchem Einfluß, The humorous lieutenant, vor 1625, The custom of the country, ſpaniſche Quelle, vor 1628, Women pleased, 1625, The fair maid of the inn, 1626 aufgeführt; die romantiſchen Luſtſpiele: Wit without money, 1614, The pilgrim, 1621, Love's sure, 1622—23, The chances, vor Aug. 1625, The Spanish curate, 1622 (die letzten vier nach ſpaniſcher Quelle), The sea-voyage, 1622, The elder brother (nach Aug. 1625), dem eben-

falls ein ſpaniſches Motiv zu Grunde liegt; und die Sittencomödien: The beggar's bush, 1622, The wild goose chase, 1625, Monsieur Thomas, 1625, und The woman's prize or the tamer tamed, 1633.

Mit Beaumont arbeitete Fletcher folgende Stücke zuſammen: Die Tragödien: Thierry and Theodoret, vor 1616 (nur muthmaßlich), The maid's tragedy, vor 1610, Cupid's revenge, um 1612; die Tragikomödien: Philaster, um 1608, A king and no king, um 1612, The honest man's fortune, um 1613, The knight of Malta, The faithful friends (nur muthmaßlich); die romantiſchen Luſtſpiele: The woman hater (?), 1607, The coxcomb, um 1612; die Sittencomödien: The knight of the burning pestle, um 1612, durch Don Quichotte angeregt, The scornful lady, um 1612, Wit at several weapons, vor 1616, The captain, um 1613, The little french lawyer (?), nach 1616, und das Moral-play: Four plays in one, vor 1616.

An folgenden Stücken ſoll Fletcher noch überdies mit anderen Schriftſtellern gearbeitet haben, Die Luſtſpiele The noble gentleman und The night walker ſind wahrſcheinlich in der Hauptſache von ihm, nach ſeinem Tode aber von Shirley erſt zu Ende geführt worden. Dieſes kam nach Auguſt 1625, jenes 1626 zur Aufführung. Auch die romantiſchen Luſtſpiele The nice valour und Love's pilgrimage dürften auf dieſe Weiſe entſtanden ſein. Die Tragödie The false one, nach 1619, die Tragicomödie The maid of the mill, um 1623, hatten William Rowley, die Tragicomödie The queen of Corinth, 1623, und die Tragödie The bloody brother, 1625, muthmaßlich Middleton, The laws of Candia aber Ben Jonſon und Middleton, die Tragicomödie The lover's progress, nach Aug. 1625, jedenfalls Maſſinger zu Mitarbeitern. An der Tragicomödie The two kinsmen ſoll Shakeſpeare betheiligt geweſen ſein.

Ich muß mich begnügen, nur die bedeutendſten Stücke hiervon zu beleuchten, auf die Ueberſchätzung anderer hinzuweiſen und das oben ausgeſprochene allgemeine Urtheil an einigen Beiſpielen zu erläutern.

Philaster or love lies a bleeding gehört zwar den früheſten Stücken der Dichter an, zeigt aber ſchon die hauptſächlichſten Vorzüge derſelben, das glänzende Pathos einzelner Situationen und Charaktere, in ungewöhnlichem Maße. Auch hatte es ſich eines bedeutenden Erfolgs zu erfreuen. Philaſter iſt ein abgeſchwächter Hamlet, und Bellario ſpielt die Rolle der Viola mit ſchließlicher Reſignation.

So hart die Dichter gegen das edle Mädchen erſcheinen, ſo nachſichtig erweiſen ſie ſich gegen die böſen Elemente des Stücks, den König und Pharamund. Das Hauptgewicht iſt auf die Scenen zwiſchen Bellario, Philaſter und Arethuſa gelegt, die in der That manches Schöne, aber auch viele Anklänge an die verwandten Scenen in Was ihr wollt enthalten.

The maid's tragedy ſtellt ſich als einer der kühnſten Verſuche der Dichter dar, außergewöhnliche Charaktere in außergewöhnlichen Lagen mit pſychologiſcher Tiefe und mit Energie des dramatiſchen Ausdrucks vorzuführen. Evadne iſt heimlich die Buhle des Königs von Rhodus, der ſie ſeinem eben ſiegreich zurückkommenden Feldherrn Amintor vermählt, um das Verhältniß mit ihr unter dem Deckmantel der Ehe fortſetzen zu können. Die Dichter verſuchen es, glauben zu machen, daß Evadne hierbei einzig vom Ehrgeiz geleitet ſei, ſie will keinem geringeren Mann als dem höchſten des Reichs angehören. Es iſt aber ſchwer zu begreifen, welche Befriedigung der Ehrgeiz aus einem Verhältniß zu ziehen vermöchte, das er wegen der Schande, mit der die Kundwerdung droht, geheim halten muß; noch ſchwerer, wie ein Herz, welches die Schande doch ſcheut, zugleich mit unerhörtem Trotz die frechſte Schamloſigkeit zur Schau tragen kann. Die Dichter wurden vielleicht durch die Situation gereizt, ein in ihrer Schamloſigkeit faſt heroiſches Weib dem Manne, welchen es ſeinem vermeintlichen Ehrgeize opfert, in der Brautnacht mit eherner Stirn ſeine ſchauderhafte Lage enthüllen und ſich mit höhnendem Stolze den erträumten Umarmungen desſelben entziehen zu laſſen. Es kann nicht geläugnet werden, daß, die Vorausſetzungen zugegeben, dieſe Scene mit phantaſievoller Kraft durchgeführt und ein ganz eigenthümlicher, unheimlicher Reiz der Stimmung und Farbe darüber gebreitet erſcheint, allerdings ganz auf Koſten Amintor's, der zu einer kläglichen Rolle verurtheilt iſt, damit das Spiel eine Zeitlang fortgeſetzt werden kann. Dagegen iſt die Scene Evadne's mit dem ihr ins Gewiſſen redenden Bruder eine ſchwächliche Nachahmung derjenigen Hamlet's mit ſeiner Mutter. Die ſich in Evadne vollziehende Wandlung iſt nach dem Vorausgegangenen kaum glaublich, jedenfalls ſinkt ſie dabei äſthetiſch viel tiefer, als ſie ſich moraliſch erhebt, zumal wir ſpäter erfahren, daß dieſe Wandlung nur der Herbeiführung neuer, grauenvoller Situationen zu dienen hat. Die Ermordungsſcene des Königs iſt ſcheußlich und nur möglich durch die unbegreifliche Haltung, die dieſer dabei

beobachtet. Die Dichter haben bei allem Aufwand an Kraft die beabsichtigte tragische Wirkung nicht zu erreichen vermocht, weil es den Motiven an innerer Wahrheit und Einheit fehlt. Nichts destoweniger gehört dieses Stück zu den glänzendsten Leistungen derselben auf dem Gebiete der Tragödie.

Fast noch mehr leidet das ebenfalls im großen Style angelegte Drama A king and no king an dem Fehler, bedeutende Wirkungen mit falschen Mitteln und nur um ihrer selbst willen erzielen zu wollen. Das Thema bildet hier die Geschwisterliebe. Arbaces liebt seine Schwester Iberia mit rücksichtsloser, rasender Leidenschaft. Wir müssen mit ihm alle Stadien der Blutschande und ihrer Gewissenskämpfe durchlaufen, um schließlich mit ihm zu entdecken, daß beides nur in der Einbildung geschah, daß Iberia gar nicht seine Schwester ist und daher Beide, obschon ihrer Handlungsweise, ihren Entschlüssen nach schuldig, de facto doch unschuldig sind. Nur Dichter, denen es vor allem auf die augenblickliche Wirkung ankam, konnten sich so in der Wahl der Mittel vergreifen und indem sie sittlich zu sein glaubten, die Sittlichkeit so gröblich verletzen.

Aehnlich ist es mit Cupid's revenge beschaffen. Hier haben die Dichter ein Motiv aus dem Sommernachtstraum mit einem anderen aus den Bacchen verbunden. Cupido nimmt Rache dafür, daß König Leontius von Lycien, von seiner Tochter Hidaspes und seinem Sohne Leukippus hierzu aufgereizt, dessen Altäre niedergerissen hat. Er berückt erstere, daß sie in Liebe zu einem häßlichen Zwerg entbrennt, und letzteren, daß er von einer heftigen Leidenschaft für eine Courtisane erfaßt wird. Aus diesem doppelten Liebeswahnsinn entwickeln sich dann die tragischen Ereignisse, in denen das ganze Königshaus untergeht.

Sehr beliebt und berühmt waren lange The scornful lady und The wild goose-chase. Sie sind jedoch weit überschätzt worden. Die rohe, lascive Behandlung des Verhältnisses der beiden Geschlechter, der in so vielen Lustspielen der Dichter, wie in Monsieur Thomas, The costum of the country, Women pleased, The beggar's blush, The maid of the mill, The captain ꝛc., ein so großer Raum vergönnt ist, stößt auch hier aufs heftigste ab. Die Gespräche, die Mirabel in The wild goose-chase mit Rosalaura und Lillia-Bianca führt, übersteigen heute glücklicher Weise allen Glauben. Hierdurch sind selbst noch zwei sonst

vorzügliche Arbeiten, wie Rule a wife and have a wife und The humorous lieutenant verunstaltet worden. Sie zeichnen sich beide durch glückliche Erfindung origineller und wahrhaft komischer Situationen aus. Jenes kennt man aus Schröder's maßvoller Bearbeitung: Stille Wasser sind tief. Im Originale ist Margarita eine auf den Lustspielboden übertragene Evadne. Sie sucht in der Ehe nichts als den Deckmantel für ein zügellos ausschweifendes Leben. Vortheilhaft hebt sich dagegen die Behandlung des in eine höhere Sphäre gehobenen romantischen Stoffs von Wit without money ab. Es gehört mit The chances, The spanish curate und The elder brother zu den gelungensten Arbeiten Fletchers im feineren Lustspiel, dem diese Stücke sämmtlich allein angehören.

Von den ernsten Stücken sollen schließlich noch hervorgehoben werden die Tragicomödien The loyal subject und The lover's progress. Das Pathos in The loyal subject, die Lehnstreue, ist in dem Helden Archas allerdings auf die Spitze getrieben. Spanischen Ursprungs, ist es in der Behandlung der Dichter fast noch spanischer als spanisch geworden; wogegen es dem Charakter von Archas' Sohne, Theodore, in seinem widersetzlichen Trotz, zu sehr an Verstand und Haltung fehlt. Das Stück, reich an einzelnen Schönheiten und an psychologischem Interesse, wird von The lover's progress, weit übertroffen, welches sich ebenso sehr durch die Vorzüge, als durch die Fehler der Dichter auszeichnet. Die nächtliche Scene zwischen der keusch und edel angelegten Calista, der Gattin des trefflichen Cleander, mit dem für sie in leidenschaftlicher Liebe erglühenden Freunde des letzteren, Lisander, ist von großer Gewalt und ein ergreifendes Gegenstück zu der obenberührten Scene in The maid's tragedy. Das erstmalige Erscheinen Cleander's ist von bedeutender Wirkung; die Wiederholung aber erscheint als ein Mißgriff und der durch den Fall des fliehenden Lisander veranlaßte Pistolenschuß als ein bloßer theatralischer Knalleffect. Auch überreden die Dichter uns nicht, daß Calista aus dieser Scene rein hervorgehe. Schon daß sie, wenn auch ohne jede sträfliche Absicht, Lisander diese nächtliche Zusammenkunft gewährt, entspricht der behaupteten Keuschheit und Reinheit ihrer Natur keineswegs. Schon hierdurch hat sie ihre Gattenpflicht gröblich verletzt und die Ehre ihres Hauses aufs empfindlichste bloßgestellt. Diese Zusammenkunft ist aber nicht ohne Folgen, da sich durch sie wenn schon kein

phyſiſcher, ſo doch ein pſychiſcher Ehebruch vollzieht. Liſander geht ſchließlich doch mit ihrem Herzen hinweg. Die Art, wie der Dichter die Kataſtrophe herbeiführt, zeigt wieder aufs deutlichſte den Unterſchied zwiſchen der Motivirung bei Shakeſpeare und Fletcher. Der Zufall im Dienſte des Dichters muß alles hier thun. Die Geiſtererſcheinung, welche dem Cleander ſein nahes Ende verkündet, fällt wie ein Deus ex machina in das Stück. Sie hat einzig den Zweck, eine unheimliche Situation herbeizuführen, welche das völlig Undramatiſche und Untragiſche dieſes angekündigten Todes verdecken ſoll. Der arme Cleander! Er muß und aus keinem anderen Grunde ſterben, als weil die Dichter ſeines Todes bedürfen. Nur deshalb muß auch Leon, welcher ihn tödtet, hierbei wie ein Unſinniger handeln. Wie äußerlich und plump iſt das Schwertmotiv, welches Liſander'n in den Verdacht des Mordes zu bringen hat! Wie ſchillernd die ſchließlich aus dem Stück hervortretende Moral, das gleichwohl mit zu dem Bedeutendſten gehört, was Fletcher geſchaffen. Stand Shakeſpeare ſchon hoch über ſeiner Zeit und deren Empfindungs- und Anſchauungsweiſe, wie viel mehr über denjenigen Beaumont's und Fletcher's. Für dieſe war er zu hoch, zu ehrbar und ſtreng in den Forderungen der Sittlichkeit. Sie aber waren die ächten Kinder von dieſer Zeit. Sie beſchönigten dieſelbe mit ihrer laxen Moral. Sie huldigten ihren Auswüchſen, indem ſie dieſelben zu geißeln ſchienen. Sie hüllten die Frivolität derſelben in ihren glänzenden Dichtermantel und ſchlugen ihn gelegentlich auf, um ſie in ihrer hier reizvollen, dort abſchreckenden Nacktheit zu zeigen. Je mehr ſie dafür bekränzt und gefeiert wurden, um ſo mehr mußte Shakeſpeare zurücktreten. Aus dieſem Grunde wurden auch nach der Reſtauration Fletcher und Beaumont wieder höher als Shakeſpeare geſchätzt. Es iſt wohl kein Zweifel, daß dieſe Dichter im Leben ſtrenger in den Forderungen der Sittlichkeit waren, als in ihren Dichtungen, hier galt ihnen dieſe aber oft kaum mehr, als ein traditionelles und conventionelles Requiſit der Bühne. Sie ſtehen hierin zwiſchen Shakeſpeare und den Luſtſpieldichtern Carls II. und erſcheinen gegen dieſe um ebenſo viel ſittlicher als unſittlicher gegen jenen.

Faſt gleichzeitig mit ihnen betrat John Webſter*) als Dichter

*) Siehe die Edition Works of J. Webster by Dyce 1871 und die der Dramatic Works of J. W. by Hazlitt 1857. Bodenſtedt, Shakeſpeare's Zeit-

die Bühne. Von seinen Lebensverhältnissen hat sich keine weitere Nachricht erhalten, als die sich aus den Widmungen seiner Dramen etwa entnehmen läßt. Wir kennen weder sein Geburts-, noch sein Todesjahr. In der Widmung zu seinem 1624 erschienenen Festspiel: Monument of honour etc. nennt er sich einen Merchant tailor und Free-born of the merchant tailor's company, woraus man geschlossen, daß er der Sohn eines Merchant tailor dieses Namens in London gewesen sei. In Henslowe's Tagebuche wird 1601 eines Stückes Guisse und 1602 eines anderen Seser's fall, beide von Webster, gedacht. An letzterem sollen noch Munday, Drayton, Middleton betheiligt gewesen sein. 1604 erschien der mit Marston zusammengearbeitete Malcontent. Die ältesten der uns von ihm bis jetzt bekannt gewordenen Drucke gehören dem Jahre 1607 an. Es sind: die Tragödie Sir Thomas Wyatt und die Lustspiele Westward-ho und Northward-ho, alle drei zusammen mit Dekker gearbeitet. Westward-ho wurde schon 1605 gegeben. Aus dem Jahre 1612 stammt das erste der uns von ihm allein erhalten gebliebenen Dramen, die Tragödie The white devil or Vittoria Corombona. Erst 1623 erschien seine Duchess of Malfi im Druck, gleichzeitig mit dem Lustspiel The devil's law-case. Eine dritte ihm allein angehörende Tragödie, Appius and Virginia, wurde sogar erst 1654, wahrscheinlich nach des Dichters Tode edirt. Ob Webster wirklich an dem unter seinem und Rowley's Namen erschienenen A cure for a Cuckold betheiligt war, ist keineswegs festgestellt.

Ich halte Webster für das größte, aber auch wildeste dramatische Talent dieses Zeitraums. Obschon er von Shakespeare nicht gerade hoch gedacht zu haben scheint, kein Dichter derselben ist diesem in der Gestaltung einzelner Charaktere, in der Kraft des dramatischen Colorits und des dramatischen Ausdrucks so nahe gekommen wie er. Obschon die meisten seiner Charaktere sich durch die sittliche Unbedenklichkeit, durch eine geniale Verachtung der Scham, durch trotzige Gewissenlosigkeit auszeichnen und er hierdurch sowohl das sittliche wie das ästhetische Gefühl oft aufs rücksichtsloseste verletzt, ist er doch

---

genossen, mit der Uebersetzung der Duchess of Malfi. — Ward, a. a. O. — Donne, a. a. O. — R. Prölß, Altenglisches Theater II, welches auch eine Uebersetzung der Vittoria Corombona enthält.

frei von Lüſternheit und Frivolität. Er mag zwar hier und da das ſittliche Gefühl ſogar nur des theatraliſchen Effects wegen verletzt haben, im Ganzen geht aber durch ſeine Dichtungen ein faſt ſtrenger ſittlicher Zug. In der Entwicklung der Charaktere und Handlung erſcheint er meiſt folgerichtiger als Beaumont und Fletcher, wenn er auch in der Organiſation ſeiner Stücke nicht gerade muſterhaft iſt und durch zu breite Ausführung des Nebenſächlichen den Fortſchritt der Handlung oft hemmt, ja ſelbſt unterbricht. Ausgezeichnet in der Schilderung der Sitten, wird er dabei oft zu breit und verweilt mit Vorliebe bei ihren Schattenſeiten, den Laſtern und Auswüchſen, die er nicht zu verſchönern oder zu verhüllen, ſondern noch zu verhäßlichen ſucht und in ihrer ganzen Scheußlichkeit der Verachtung preisgiebt. Er fällt hierbei nur zu oft ins Geſchmackloſe, ſelbſt ins Skurrile. Man hat geſagt, daß er auf die Monſtroſitäten Marlowe's und Kyd's zurückgegriffen habe, und in der That iſt er ihnen in der Neigung zu dämoniſchen, unheimlichen, ſchreckhaften und grauſigen Charakteren und Situationen verwandt, aber er iſt ungleich farbenreicher und übertrifft ſie in der Kunſt der Individualiſirung, in der Energie und Dämonie des Ausdrucks, in der dramatiſchen Bewegung der Scene und in der Kenntniß der menſchlichen Natur. Dagegen iſt ſein Pathos enger und einſeitiger als Fletcher's. Er beſitzt nicht die Anmuth, das Schönheitsgefühl dieſes Dichters. Es fehlt ſeinen tragiſchen Darſtellungen, mit Ausnahme von Appius und Virginia, an Licht. Es ſind Nachtſtücke, und er that, wie die letzten Worte Lodovico's in Vittoria Corombona beweiſen:

„Dies Nachtſtück malte ich — es war mein Beſtes!"

ſich etwas zu Gute darauf. Doch zeigen einzelne Parthien und Charaktere, beſonders in Thomas Wyatt, noch mehr in Appius und Virginia, daß er auch eines milderen, edleren Pathos mächtig iſt. Daneben blitzt ſein farbenreicher Humor auf. Kein Dichter kam, wie ich glaube, in der humoriſtiſchen Behandlung bösartiger und tragiſcher Charaktere Shakeſpeare ſo nahe, wie er. Es läßt ſich ſchon hieraus auf ſein Talent zum Luſtſpiele ſchließen. Doch hat er ſich darin nur in den beiden mit Dekker gearbeiteten Stücken Eaſtward-ho und Weſtward-ho bewährt, wogegen er in dem von ihm allein verfaßten The devil's law-case nur in der Gerichtsſcene auf ſeiner gewöhnlichen

Höhe erscheint. Gerichtsscenen waren überhaupt seine Stärke, daher man ihnen auch in den meisten seiner Stücke begegnet.

Eastward-ho und Westward-ho sind derb realistische Sittengemälde aus dem bürgerlichen Londoner Leben in der Manier Ben Jonsons. Die Leichtfertigkeit, die in demselben um sich gegriffen hatte, ist mit der dem Dichter eigenen Rücksichtslosigkeit darin zur Darstellung gebracht. Wir befinden uns daher zum Theil in der schlechtesten Gesellschaft. Ein gesünderer Zug als durch die meisten derartigen Productionen geht aber doch noch durch sie. So in der Scene von Westward-ho, in welcher Justiana dem alten gräflichen Lüstling gegenüber, das Unwürdige ihrer Lage plötzlich zu fühlen beginnt, vor sich selber erschrickt und sich der Gefahr, in welcher sie schwebte, entzieht. Hier erkennt man auch mit voller Sicherheit Webster's Hand.

Sir Thomas Wyatt ist in verstümmeltem Zustand auf uns gekommen. Die große Gerichtsscene, so wie die der Hinrichtung Johanna Gray's und ihres Gatten vorausgehende Scene enthält große Schönheiten. Sie sind von einem hohen und edlen Pathos erfüllt. Dekker hätte so etwas nie zu schreiben vermocht.

Erst in Vittoria Corombona aber zeigt sich der Dichter in der vollen Kraft seines ungewöhnlichen Talents, mit all seinen Vorzügen und Fehlern. Das Häßlichste liegt hier neben wirklichen Schönheiten, aber das Häßliche überwiegt. Der Dichter verschont uns selbst mit dem Widerwärtigsten, Ekelerregendsten nicht. Er hat seiner Vorliebe für die Schilderung der Nachtseiten des menschlichen Lebens aufs maßloseste nachgegeben und genießt sich in der Virtuosität dieser Schilderung. Der verwickelte romanhafte Stoff, wahrscheinlich einer uns noch unbekannten Novelle entnommen, ist zwar vielfach in lebendigen dramatischen Fluß gebracht. Hier und da aber fehlt es an künstlerischer Organisation und an Kraft der dramatischen Motivirung, besonders gegen den Schluß hin, der überhaupt zu gedehnt ist und in ebenso unnöthiger wie zum Theil geschmackloser Weise Gräuel auf Gräuel häuft. Das Verhältniß Flamineo's zu Zanche, der darüber ausbrechende Streit der Brüder, der Mord Marcello's, der Wahnsinn Isabella's, lauter neue, erst gegen den Schluß auftauchende Motive, haben keinen weiteren Zweck, als Vittoria gegen ihren Bruder Flamineo aufzubringen und diesen hierdurch in einen halb wahnsinnigen Zustand zu versetzen, was Alles für den Ausgang des Stückes von

keiner Bedeutung iſt, da der Tod der Geſchwiſter ohnehin ſchon beſchloſſene Sache war und ſich dieſer gemäß vollzieht. Die Scene zwiſchen Flamineo, Iſabella und Zanche fällt ins Abgeſchmackte, was auch von einer früheren zwiſchen Flamineo und Marcello gilt. Marcello gewinnt zuletzt eine ſo große Bedeutung, daß die ihn treibenden Motive entſchiedener hätten herausgearbeitet werden ſollen. Auch die Scene mit dem Geiſterbeſchwörer und der ganze Geiſterſpuk gehört zu den Schwächen des Stücks und die Charaktere Francisco's und des Cardinals Monticelſo verlieren plötzlich ihre frühere dramatiſche Bedeutung.

Aber mit welcher Kraft und Sicherheit ſind in den erſten Acten faſt alle Charaktere gezeichnet. Welche dramatiſche Energie der Bewegung, welche leuchtende Kraft der Farbe feſſelt uns nicht in Scenen wie die große Gerichtsſcene, wie die im Hauſe der Convertiten, ja ſelbſt in der grauſigen Wahnſinns- und Sterbeſcene Brachiano's. — Das Stück hatte auf der Bühne keinen Erfolg. Das Abſtoßende darin überwog. Auch mochte die ſittliche Strenge, mit der man darin die Laſter der Zeit verurtheilt fand, nicht behagen.

Dies ſchien nicht in dem Maße in der Duchess of Malfi der Fall. Der Hauptcharakter erſcheint hier ungleich ſympathiſcher. Die Herzogin geht bei Befriedigung ihrer Neigungen zwar mit derſelben unbedenklichen Rückſichtsloſigkeit, mit demſelben Ungeſtüm der Leidenſchaft vor, wie Vittoria in der Befriedigung ihrer Lüſte und ihres Ehrgeizes. Sie iſt aber eine edle Natur und läßt ſich darum nur zu Vergehen gegen die Klugheit und die Standesehre, nicht aber zu wirklichen Verbrechen hinreißen. Ihre Standhaftigkeit im Leiden erſcheint daher als Märtyrerthum, während Vittoria's Widerſtand nur vermeſſener Trotz iſt. Die Rache der Brüder iſt dagegen hier noch raffinirter und teufliſcher, als die Francisco's im vorigen Stück. Das Fratzenhafte zeigt ſich in der Tollhäuslerſcene noch verſtärkt. Die Erdroſſelung der Herzogin überſteigt alle ähnlichen Gräuel der ſpaniſchen Bühne. Spaniſcher Einfluß zeigt ſich überhaupt hier und da, z. B. in dem Echomotive am Grabe der Herzogin. Das Stück beruht auf einer Novelle des Bandello, die auch von Lope de Vega zu ſeinem El mayordomo de la Duquesa da Amalfi benutzt worden iſt.

Appius and Virginia wird von den meiſten Literarhiſtorikern für das beſte und vollkommenſte von Webſter's Dramen erklärt. Es

iſt ohne Zweifel die maßvollſte und formvollendetſte der uns von ihm bekannt gewordenen Tragödien. Er vertritt ein durchaus edles Pathos darin, in würdevoller, ſympathiſcher Weiſe. Die Auswüchſe ſeines genialen Talents ſind faſt verſchwunden, doch ſcheint mir, als ob auch die Eigenthümlichkeit etwas von ihrer ſonſtigen Energie, von der Kraft und Farbe des Ausdrucks eingebüßt habe.

Ein angeblich von Webſter mit Ford noch zuſammengedichtetes Drama: The murther of the son upon the mother, das 1624 die obrigkeitliche Erlaubniß zur Aufführung erhalten hatte, iſt ſpurlos verloren gegangen.

John Ford*) nimmt eine Mittelſtellung zwiſchen Webſter und Fletcher ein. Er hat von erſterem den Hang zum Furchtbaren und Grauſigen, von letzterem das Gefühl für das Pathetiſche, Milde und Schöne. Einer angeſehenen Familie des nordweſtlichen Devonſhire entſtammend, ward er, der zweite Sohn Thomas Ford's, 1586 in Ilſington geboren und am 17 April d. J. getauft. 1602 wurde er Mitglied des Middle Temple, wobei er ſich der Verwendung des Lord Oberrichter Popham, ſeines Oheims mütterlicherſeits, zu erfreuen gehabt haben mag. Dem Jahre 1606 gehört das früheſte von ihm erhalten gebliebene ſchriftſtelleriſche Denkmal an, das elegiſche Gedicht: Fame's memorial on the Earl of Devonshire deceased. Das 1629, alſo 23 Jahre ſpäter erſchienene Drama, The lover's melancholy, iſt das erſte Werk, das er ſeitdem durch den Druck veröffentlicht zu haben ſcheint. Doch hat er, wie wir wiſſen, inzwiſchen manches für die Bühne gedichtet, ſo mit Webſter das ſchon erwähnte Trauerſpiel A late murther of the son upon the mother, mit Dekker The fairy knight und The bristow merchant. 1617 wurde von ihm ein ebenfalls verloren gegangenes Stück All ill beginning has no good end und 1615 findet ſich von ihm ein Stück Sir Thomas Overbury's life and untimely end in den Buchhändlerliſten eingetragen. Wenn er daher ſein erſt 1633 durch den Druck veröffentlichtes Drama Tis pity she's a whore als erſte Frucht ſeiner Muße bezeichnet, ſo muß

*) The works of John Ford, with notes and an introduction by W. Gifford and Dyce. 3 v. 1869. — Ward, a. a. O. 295. — The fortnightly review, July 1871. — Bodenſtedt, a. a. O. Ueberſetzungen. — R. Prölß, Altengliſches Theater. II. Ueberſetzung von P.rkin Warbeck.

es entweder früher als all die genannten Stücke geschrieben sein, oder er wollte sich hierdurch von allen früheren, als noch unreifen Werken lossagen. Von den uns erhalten gebliebenen Dramen ist sonst die mit Dekker verfaßte Tragödie The witch of Edmonton das früheste. Es wurde 1623 gegeben. Ein Jahr später kam The sun's darling (1657 gedruckt) zur Aufführung. 1633 erschienen neben 'Tis pity she's a whore noch The broken heart und Love's sacrifice, 1634 Perkin Warbeck, 1638 The fancy's chaste and noble, 1639 The lady's trial. Man glaubt, daß der Dichter nur kurze Zeit später gestorben sei. Ford war mit fast allen bedeutenden Dramatikern der Zeit befreundet und hatte viele Beziehungen zur vornehmen Welt, was ihn wohl auch wiederholt zu erklären, bestimmte, daß er sich der Schriftstellerei nur nebenbei widme.

Die pathetische Darstellung von Liebe, Freundschaft, Großmuth, Entsagung bildet die Stärke und Lichtseite seines Talents. Er liebt es, sich dieselben von einem möglichst dunklen Hintergrunde abheben zu lassen und durch den Contrast des Schrecklichen und des Rührenden zu wirken. Er hat nur selten die geniale Unmittelbarkeit, die dramatische Energie und die Kraft der Farbe Webster's, die Reflection macht sich dazu bei ihm zu sehr, bald zum Vortheile, bald auch zum Nachtheile, geltend. Er hat aber eine größere Weite des Darstellungskreises. Er erscheint minder einseitig und ungleich sympathischer, als dieser. „Es wird kaum möglich sein — sagt Gifford von ihm — seine leidenschaftlichen Scenen ohne das zwar peinlichste Interesse, ohne das herzdurchschauerndste Entzücken zu lesen." Er erreichte dies, indem er in das Entsetzen die Empfindung des Mitleids und der Rührung zu mischen verstand und das Furchtbare fast immer nur als den dunklen Hintergrund benutzte, von dem sich die lichteren Gestalten und Vorgänge um so wirksamer abheben. Dies verleitete ihn freilich zugleich, die Gegensätze immer schroffer zu wählen; es ließ ihn nicht selten das Ganze über das Einzelne aus dem Auge verlieren. Am schwächsten erscheint er in den seinen Tragödien eingemischten komischen Scenen. Auch die nach dem Geschmacke der Zeit in sie eingelegten Masken und Tänze sind nur selten im dramatischen Sinne von ihm erfaßt und in geistvoll poetischer Weise der Handlung einverleibt worden. Nur „Das gebrochene Herz" macht hiervon eine Ausnahme. Hier entwickelt sich der Tanz aus der Handlung, er bildet ein Glied, ein Motiv derselben.

Ford legte seinen Dramen meist einen bestimmten Gedanken unter, durch den er innerlich die einzelnen Gestalten und Vorgänge miteinander verband. Er nähert sich Shakespeare hierin. Dies ist z. B. gleich in dem mit Dekker gearbeiteten Stücke: The witch of Edmonton der Fall, in dem die äußerlich lose verbundenen beiden Handlungen durch ein gemeinsames Grundmotiv in einen inneren Rapport zu einander gebracht erscheinen. Es ist dies die Leichtgläubigkeit. In beiden wird sie zur Quelle des Unheils, dort durch die unverdiente Beschimpfung, hier durch aufgezwungene Liebe. Dort wird Elisabeth Sawjer zuletzt wirklich das, was ihr die Leichtgläubigkeit anfangs nur andichtete. Hier vermag Frank den Einflüsterungen der Versuchung nicht zu widerstehen, welche ihn anfangs in der Bigamie einen Ausweg zeigte, zuletzt aber das aufgedrängte Weib zu ermorden treibt. Ford, der sich augenscheinlich wiederholt auf dem Gebiete der criminalistischen bürgerlichen Tragödie bewegt hatte, suchte hier diese in eine höhere Sphäre zu heben. Neben vielem Schönen fehlt es aber auch nicht an Abgeschmacktem und Widerlichem. Es ist anzunehmen, daß das volksthümliche sagenhafte Element des Stücks von Dekker, die pathetischen Parthien dagegen von Ford behandelt sind.

The lover's melancholy verdient nach meinem Ermessen nicht ganz den Ruf, der diesem Stück noch immer zu Theil wird. Die von Shakespeare entlehnten Motive (aus Hamlet und Was ihr wollt) sind zwar in selbständiger Weise verwendet, ohne dem Stück aber eine höhere Bedeutung gegeben zu haben. Das Rührende des es bewegenden Pathos, das es mit einem ganz eigenthümlichen Glanze durchleuchtet, hat ihm hauptsächlich einen so ausdauernden Beifall verschafft.

Dagegen ist 'Tis a pity, she's a whore, trotz des abstoßenden, einer Novelle des Bandello entnommenen Vorwurfs und der darin aufgehäuften Gräuel, dramatisch höher zu stellen. Das Thema ist die geschlechtliche Geschwisterliebe. Welche Bedenken sich vom sittlichen Standpunkte aus gegen die vorliegende Behandlung desselben auch immer erheben lassen, vom ästhetischen wird man dem Dichter eine bedingte Anerkennung doch nicht versagen dürfen. Was dort als verwerfliche Vermessenheit bezeichnet werden muß, wird hier in seiner, innerhalb eines bestimmten Umfangs, berechtigten Kühnheit zur Bewunderung auffordern. Rücksichtsloser ist der so oft schon behandelte Gegenstand wohl von keinem Dichter, selbst nicht von Calderon in

„Absalon's Locken", aufgefaßt und dargestellt worden. Ich glaube, daß Ford Shakespeare darin in der Dämonie der sinnlichen Liebesleidenschaft noch zu überbieten gesucht hat. Schon Bodenstedt wies auf die Aehnlichkeit des Paters mit Bruder Lorenzo in Romeo und Julia hin. Doch auch der Amme ist hier eine ähnliche leichtfertige Rathgeberin und Kupplerin gegenübergestellt, und hier wie dort tritt plötzlich ein Ehebündniß zwischen die welt- und pflichtvergessene Leidenschaft der Liebenden. So viele Aehnlichkeiten können unmöglich zufällige sein.

Höher noch wird von den Meisten The broken heart geschätzt. Das Stück ist minder abstoßend und enthält bedeutende Schönheiten. Vom dramatischen Standpunkte lassen sich aber gleichwohl einige nicht unwichtige Bedenken dagegen erheben. Es leidet an einer zu breiten Exposition. Erst im dritten Acte entscheidet es sich, wo der eigentliche Schwerpunkt der Darstellung liegt. Von hier an entwickelt sich das Stück allerdings durch eine Reihe fesselnder Scenen in ergreifender und bedeutender Weise.

Für Ford's befriedigendstes Werk halte ich aber doch Perkin Warbeck, in welchem er sehr geschickt ein Familien- und Herzensinteresse mit dem politischen zu verbinden und seinem Gegenstand zugleich noch ein tieferes psychologisches abzugewinnen gewußt hat. Warbeck ist zwar nur das Werkzeug einer Intrigue, selbst aber von der Aechtheit seiner Person und seines Anspruchs auf's innigste und unerschütterlichste überzeugt. Er schöpft den Glauben daran aus dem Adel seiner Natur und aus der Sympathie, die seine Erscheinung und der Glanz seines Pathos allenthalben erweckt, nicht am wenigsten in dem Herzen der schönen Katharina Gordon, welche sein Weib wird und in welcher der Dichter weibliche Treue, Hingabe und Entsagung in der glänzendsten Weise verherrlicht hat. Es ist dieser romantische Glanz, dieser ritterliche Adel, diese Verherrlichung weiblichen Wesens, sowie das glücklich gestellte und gelöste Problem und die treffliche Charakteristik, welche diesem Stücke immer die allgemeinsten Sympathien gewinnen wird. Neben der Titelrolle und Katharina fesselt vor allem die feingezeichnete Gestalt Heinrichs VII., der sich den Shakespeare'schen englischen Königen ebenbürtig einreihen läßt. Doch auch einige der Nebenrollen: König Jacob, Huntley, Dalyell, Stanley verdienen viel Lob, nicht minder Sprache und Composition, welche letztere

nur durch die Parallelhandlung der am ſchottiſchen und der am engliſchen Hofe ſpielenden Ereigniſſe in den erſten Acten etwas zu leiden hat.

Etwa gleichzeitig mit Ford trat, wie es ſcheint, der um zwei Jahre ältere Philipp Maſſinger*) als dramatiſcher Dichter auf. Er wurde 1584 zu Salisbury geboren und erhielt muthmaßlich mit Unterſtützung des Grafen von Pembroke, in deſſen Dienſten ſein Vater ſtand, ſeine Ausbildung an der Univerſität Oxford, welche er 1402 bezog. Daß, wie man glaubt, er ähnlich wie Jonſon ſeinen Glauben gewechſelt und zum Katholicismus übergetreten ſei, iſt keineswegs feſtgeſtellt. Da er wiederholt die Standhaftigkeit im Glauben verherrlicht hat, iſt es kaum anzunehmen. Ob er jemals einen anderen Beruf als den des Schriftſtellers verfolgt, wiſſen wir ebenfalls nicht. Der früheſte Hinweis auf ſeine dramatiſche Thätigkeit ſtammt aus dem Jahre 1615. Er iſt im Henslowe'ſchen Tagebuche enthalten. Doch glaubt man, daß dieſelbe bereits früher begonnen habe. Ein ſo fruchtbarer Bühnendichter er war, ſcheint er ſich doch wiederholt in bedrängter Lage befunden zu haben. Zu den Dichtern, mit denen er gelegentlich zuſammenarbeitete, gehören Dekker, Rowley, Middleton, Fletcher. Mit letzterem lebte er in innigſter Freundſchaft, wie ein Epitaph auf das Grab beweiſt, welches die irdiſchen Reſte Beider enthielt:

Plays they did write together, were great friends
And now one grave includes them in their ends.
To whom on earth nothing could part beneath,
Here in their fame they lie in spite of death.

Die Begräbnißliſte der Kirche von St. Saviour enthält von des Dichters Begräbniß den lakoniſchen Eintrag: March 20. 1639—40 buried Philip Massinger, a stranger. Stranger wollte hier freilich nur ſagen, daß er nicht aus dem Kirchſpiele war. Auch geht aus der Notiz, daß die Koſten des Begräbniſſes ſich auf 2 £ beliefen, hervor, daß es ein ſehr anſtändiges war. Befremdend iſt dagegen der Zuſatz: No flowers were flung into his grave. Siebenunddreißig Stücke ſind namentlich von Maſſinger bekannt, unter denen ſich aber

*) Gifford's edition. 4 v. 1805. — Cunningham's edition. — Ward, a. a. O. II. 263. — Baudiſſin, Ben Jonſon und ſeine Schule. Ueberſetzungen. — Bodenſtedt, Shakeſpeare's Zeitgenoſſen. Ueberſetzungen. — R. Prölß. Altengliſches Theater. Ueberſetzung des Greateduke of Florence.

die mit Fletcher und Daborn zuſammengearbeiteten noch nicht mit befinden. 19 ſind davon erhalten geblieben. Ein großer Theil ging mit den koſtbaren Manuſcripten zu Grunde, welche der Koch des engliſchen Gelehrten Warburton Jahre lang zu ſeinen Paſteten verwendete.

Das früheſte jener erhalten gebliebenen Stücke, The virgin martyr, mit Dekker gearbeitet, wurde 1621 zur Aufführung gebracht und 1623 gedruckt. Auch The old law, mit W. Rowley und Middleton, wird in dasſelbe Jahr geſetzt; es erſchien jedoch erſt 1656 im Druck. Ihnen folgten: The bondman, 1623 aufgeführt, 1630 gedruckt: The parliament of love, mit W. Rowley, 1623 aufgeführt, 1813 gedruckt; The Roman actor, 1626 aufgeführt, 1629 gedruckt; The greatduke of Florence, 1627 aufgeführt, 1636 gedruckt; The picture, 1629 aufgeführt, 1630 gedruckt; The emperor of the East, 1631 aufgeführt, 1632 gedruckt; Believe as you list, 1631 aufgeführt, 1848 gedruckt; The fatal dowry, mit Field, 1631 aufgeführt, 1632 gedruckt; The city madam, 1632 aufgeführt, 1659 gedruckt; The maid of honour, 1632 gedruckt; A new way to pay old debts, 1639 gedruckt; The guardian, 1633 aufgeführt, 1655 gedruckt; The very woman, 1634 aufgeführt, 1655 gedruckt; The bashful lover, 1636 aufgeführt, 1655 gedruckt.

Maſſinger iſt mehr als irgend ein anderer der vorgenannten Dichter Ben Jonſon dadurch verwandt, daß bei ſeinem künſtleriſchen Schaffen die Reflection die vorherrſchende Rolle ſpielte, er vereinigte aber damit einen romantiſchen Zug, welcher ihn Fletcher annähert, der ſein eigentliches Vorbild geweſen iſt. Er erreicht dieſen zuweilen; ja er erſcheint ſelbſt planmäßiger, maß- und geſchmackvoller. Eine kühle Verſtändigkeit, die hier und da bis zu proſaiſcher Nüchternheit des Ausdrucks herabſinkt, wechſelt in ſeinen Werken mit gekünſtelter Abſichtlichkeit ab, die verbunden mit ſeiner Neigung zu rhetoriſchem Pathos und zur Bildlichkeit des Ausdrucks die Wirkung ſeiner meiſt gut erfundenen Stücke nicht ſelten ſchwächt. Obſchon ſeine Stärke in der Darſtellung des Anmuthigen und Würdigen und der feineren Gemüthsbewegungen liegt, hat er es doch geliebt, reiche, verwickelte, von wilden Leidenſchaften erregte, grauſige Situationen darbietende Stoffe zu wählen. Es fehlte ihm zu ihrer Darſtellung an Unmittelbarkeit, Urſprünglichkeit und Tiefe der Motivirung, daher

er damit selten völlig zu überzeugen vermag. Es läßt sich schon hiernach erwarten, daß der Humor nicht gerade seine Stärke ist, auch fehlt es seinen Lustspielen bei all ihren Vorzügen an ächter Lustigkeit und naturwüchsiger Komik. Wo er sich in dieser versucht, erscheint er meist affectirt oder unbeholfen und täppisch.

The virgin martyr behandelt das Märtyrerthum der heiligen Dorothea. Er erscheint hier sichtlich von den spanischen Autos beeinflußt. Das Stück nimmt einen gewaltigen Anlauf, der Charakter Dorothea's ist nicht ohne Größe, die Sprache zeugt von ungewöhnlicher rhetorischer Kraft. Im Ganzen blieb aber die Ausführung hinter den Intentionen zurück, und das beigemischte Komische und Grausige wirkt mehrentheils abstoßend.

The duke of Milan hat glänzende, originelle Parthien. Es ist die Geschichte von Herodes und Mariamne auf moderne italienische Verhältnisse übertragen. Die Voraussetzungen sind gesucht, die Entwicklung ist nicht ohne Spitzfindigkeit, dabei nicht geschlossen und spannend genug, die Motivirung zum Theil gewaltsam und ungenügend. Massinger wendete hier mit Erfolg das Tanzmotiv an, das Ford in seinem broken heart zu so bedeutender Wirkung gebracht hat. Bei diesem empfängt Calantha eine Trauerbotschaft nach der andern läßt aber, ihren Schmerz unterdrückend, den Tanz seinen Fortgang nehmen. Bei Massinger ist es der Herzog von Mailand, der eine Unglückspost nach der andern während eines Festes empfängt und, um dieses seiner Gattin nicht zu verderben, zu immer noch größerer Lust auffordert, bis endlich sein Trotz, sich in völlige Muthlosigkeit verkehrend, erliegt, womit das Fest plötzlich abbricht. Hazlitt hat auch auf die Aehnlichkeit des Maskenmotivs in Marston's Malcontent hingewiesen.

The bondman wird immer als eines der vorzüglichsten Stücke des Dichters gepriesen. Die lebendige Exposition, der versöhnende, rührende Schluß und der rhetorische Glanz der empfindungsreichen Sprache erklären es leicht. Die Befreiung der Stadt Syrakus durch Timoleon von den Karthagern bildet den Hintergrund, auf dem sich die Geschichte einer hochherzig entsagenden Liebe abspielt. Wie in dem vorigen Stücke wird man aber auch hier zu lange im Dunkel über die Vorgeschichte desselben gehalten.

Interessanter noch ist The Roman actor. Paris, ein Schau-

ſpieler, vertheidigt unter dem Schutze des Kaiſers Diocletian das Theater und ſeine Kunſt gegen die Angriffe des Senats; erregt aber ſpäter durch den Eindruck, welchen ſein Spiel auf Domitia, die Geliebte des Kaiſers, ausübt, die Eiferſucht des Tyrannen, welcher ſich rächt, indem er eine Scene mit Paris zu ſpielen vorgiebt, in der er dieſen zum Schein zu erſtechen hat, denſelben hierbei aber wirklich erſticht. Es iſt das Motiv der alten ſpaniſchen Tragödie, welches in dieſer neuen Verwendung durch die Beziehungen zur Zeit, im Kampfe der Bühne gegen den Puritanismus, um ſo wirkſamer ſein mußte.

The maid of honour iſt eines der beſtgeführten Stücke des Dichters. Camiola, die Heldin, widerſteht in treuer Liebe zu dem in ſieneſiſche Gefangenſchaft gerathenen Maltheſerritter Bertoldo, dem Bruder des Königs von Sicilien, den ungeſtümen Werbungen des Günſtlings des letzteren, welcher in deſſen Intereſſe die Auslöſung Bertoldo's verbietet. Camiola löſt ihn nichtsdeſtoweniger aus. Bertoldo vergilt es ihr jedoch ſchlecht, da er den Verführungskünſten der ſchönen Herzogin Aurelia von Siena erliegt. Camiola geht in ihrem Schmerz in ein Kloſter. Bertoldo bereut und entſagt ſeiner Liebe zur Herzogin, ſowie dem Entſchluſſe, ſich von ſeinem Gelübde als Ordensritter entbinden zu laſſen.

The picture war beſonders beliebt. Das liegt zum Theil an der anmuthigen Erfindung des romantiſchen Stoffs, welcher einer in Paynter's Palace of Pleaſure enthaltenen Novelle entnommen iſt. Mathias, ein armer Ritter, zieht ſeine Verhältniſſe zu verbeſſern hinaus in die Welt. Er beſitzt aber ein magiſches Bild, welches die Eigenſchaft hat, ihm in Bezug auf die eheliche Treue ſeines zurückgelaſſenen ſchönen Weibes Auskunft zu geben. Obſchon beide einander wahrhaft lieben, laufen ſie doch Gefahr, den Intriguen der Königin Honoria von Ungarn zu unterliegen. Es gelingt dieſer nämlich, das Herz der Gattin durch falſche Berichte wankend zu machen. Mathias bemerkt dies ſofort an ſeinem Bilde und geräth darüber in eine Gemüthsſtimmung, welche die Königin von Ungarn zu benutzen ſucht, um ſeine Treue zu Falle zu bringen. Schließlich aber geht zu ſeiner Beſchämung die Tugend ſeines Weibes glänzend aus dieſen Irrungen hervor.

The fatal dowry iſt immer beſonders hoch, wie ich jedoch mit

Ward fürchte, auch überschätzt worden. Gewiß ist das Stück reich an einzelnen Schönheiten. Doch erscheint der Charakter Romont's zu widerspruchsvoll, der Beaumelle's anfänglich zu widerwärtig, um tiefer interessiren zu können. Trotz des großartigen Wurfs der Exposition und mancher einzelnen Scene macht das Ganze doch einen etwas gekünstelten, gewaltsamen Eindruck.

Auch in das Lob des Lustspiels A new way to pay old debts kann ich so voll nicht mit einstimmen. Der Charakter des Wucherers, Sir Giles Overreach, mag sehr gut gezeichnet sein, aber es fehlt ihm an komischer Kraft. Dies gilt auch von den Verabredungen der Lady Allworth mit Frank Wellborn, sowie von der Betrügerei Marwells, die beide plump genug sind. Wie den meisten Stücken des Dichters, fehlt es auch diesem an gleichmäßigem dramatischen Fluß und an Spannung. Er wendet der Charakterzeichnung zwar große Aufmerksamkeit, aber nicht immer im Geiste des Dramas zu.

The City-Madam geißelt die Hoffahrt der bürgerlichen Emporkömmlinge. Das Stück leidet daran, daß in der Comödie selbst wieder zu viel Comödie gespielt wird und es dieser dabei an wahrer Komik fehlt. John Frugal, um seine Familie zu prüfen, giebt vor in ein Kloster zu gehen und cedirt seinem heuchlerischen Bruder, jedoch nur zum Schein, sein ganzes Vermögen. Dieser, der bisher verschwenderisch gewesen war und sich zu Grunde gerichtet hatte, wird durch diese plötzliche Wandlung des Glücks aber geizig und hartherzig, während John's Frau und Töchter, gewitzigt durch die über sie nun verhängten Erfahrungen, ihre frühere Thorheit bereuen. Natürlich verändert das Abwerfen der von John Frugal vorgenommenen Maske die ganze Situation.

A very woman behandelt die Unergründlichkeit des weiblichen Herzens und den Sieg, den eben deshalb ein ausdauernder Liebesdienst über dasselbe erringt. Es gehört bis auf die Figur der Borachia zu den liebenswürdigsten Schöpfungen der Massinger'schen Muse.

Als eine im englischen Lustspiel dieser Zeit ganz eigenthümliche Erscheinung ist aber schließlich The great-duke of Florence zu bezeichnen, das unserem neueren feinen Conversationsstücke näher als irgend ein anderes derselben kommt. Spanischer Einfluß macht sich sowohl in der übertriebenen Auffassung des Königthums und der Unterthantreue, wie in der pretiösen Behandlung der Sprache geltend.

Der höfisch conventionelle Charakter, welchen hierdurch das Stück erhalten hat, sowie die Schwäche der eingemischten niedrig komischen Parthien beeinträchtigt die Wirkung dieses im Ganzen gelungenen Versuchs, das Lustspiel in eine höhere Sphäre zu heben. Vorzüglich ist die Exposition. La hermosa Alfreda enthält ein ähnliches, aber anders gewendetes Motiv. Auf die Aehnlichkeit mit Heywood's A maiden head well lost habe ich schon hinweisen können.

Ein kaum minder fruchtbarer Bühnenschriftsteller des späteren Theils dieses Zeitraums tritt uns in James Shirley*), geboren am 13. oder 18. Sept. 1596 zu London, entgegen. Seine erste Erziehung empfing er in der Merchant Taylor's Schule, worauf er 1612 die Universität Oxford bezog. Er wendete sich dann noch nach Cambridge, wo er Mitglied von St. Catharine Hall, Bachelor und Master of Arts wurde. Nach beendeten Studien trat er zur römisch-katholischen Kirche über. Nach seiner Uebersiedlung nach London (1624) ergriff er den Beruf eines play-wright. Hier scheint er bald in die Gunst des Hofes gekommen zu sein. Das erste uns von ihm bekannt gewordene Stück ist Love tricks or the school of compliment (1625). Ihm folgten 1626 die Tragödie The maid's revenge, welche schon Züge bedeutenden Talents zeigte, und das Lustspiel The brothers; 1628 das Lustspiel The witty faire und die Tragicomödie The wedding, in welchem Gratiana eine ähnliche Rolle wie Hero in Viel Lärm um nichts spielt; 1629 die Tragicomödie The faithful servant, beide sind reich an interessantem Detail; 1631 The traitor; eine romantische Tragödie mit geschichtlicher Grundlage, in welcher Lorenzino de' Medici die Hauptrolle spielt, ein Werk voll Kraft, Farbe und charakteristischem Leben; sowie Love's cruelty, in welcher der Dichter seine Kunst in der Schilderung dunkler, unheimlicher Leidenschaften bewährte; 1631 das Lustspiel Love in a maze; 1632 Hydepark; 1633 The bird in a cage und das mit Chapman gearbeitete Lustspiel The ball, eine persönliche, auf die Sucht Subscriptionsbälle ins Leben zu rufen (die damals sehr unglücklich ausfielen) gerichtete Satire; ferner The young admiral, ein mit großer An-

*) The dramatic works and poems of J. Shirley by Gifford and Dyce. 6 vol. 1833. Siehe auch den Artikel darüber in der Quarterly Review. April 1833. — Ward, a. a. O. II. 309. — Dodsley's Old Plays.

muth und Leichigkeit entworfenes romantiſches Luſtſpiel, welches wegen ſeiner decenten Haltung von dem damaligen Maſter of Revels, als Ausnahme, ſehr belobt wurde. Daß dies Shirley's beſondere Tugend nicht war, beweiſt gleich ſein nächſtes Stück, The gamaster, nach einer Novelle des Malespina; es erfreute ſich beſonderen Beifalls, namentlich von Seiten des Königs. Ihm folgten 1634 das Luſtſpiel The example, welches weibliche Tugend verherrlicht, ſowie The opportunity, 1635; The coronation, welches Fletcher zugeſchrieben wurde, und The lady of pleasure; 1636 The duke's mistress; 1638 das Luſtſpiel The royal master; 1639 The gentleman of Venice und The politician; 1640 The doubtful heir; The constant maid und The humorous courtier; 1641 der von Webſter's Duchess of Malfi beeinflußte Cardinal; 1642 The sisters und The court secret.

Eine beſondere Erwähnung mögen das Miracle-play St. Patrick for Ireland (1640), das Moral-play Honoria and Mamnon (1640), die Paſtorale Arcadia und die Maske The triumph of peace finden. Die beiden erſten beweiſen, daß dieſe alten dramatiſchen Formen, wenn auch natürlich in veränderter Geſtalt, immer noch fortlebten. Die letzte iſt deshalb bemerkenswerth, weil ſie den Luxus des damaligen höfiſchen Lebens charakteriſirt. Sie wurde dem Könige von 16 Mitgliedern der 4 Inns of Court am 3. Februar 1634 zu Whitehall gegeben, wo dieſe in vier koſtbaren Wagen, von zwei Wagen mit Pagen und Muſikern und 100 Gentlemen zu Pferde begleitet einzogen. Der Einzug der Masken war alſo immer noch, wie zur Zeit Heinrichs VIII., üblich (ſ. S. 68). Ives und Lowes hatten den muſikaliſchen Theil, Inigo Jones die Decoration übernommen. Die Geſammtkoſten beliefen ſich auf £ 20,000. Auch war dieſe Maske nicht ohne politiſche Bedeutung, da ſie eine Demonſtration gegen die von Prynne in ſeinem Hiſtriomaſtix erhobenen Angriffe auf die Bühne und ihre Begünſtigung von Seiten des Hofs bildete. Die Stimmung konnte freilich hierdurch keineswegs gebeſſert werden. Man ſuchte zwar die Augen gegen die mehr und mehr um ſich greifende Unzufriedenheit, ſo lange man konnte, zu verſchließen. Der Prolog Shirley's zu den Schweſtern (April 1642) iſt aber ſchon unter dem Eindruck der vollen Panik geſchrieben, die London damals ergriffen hatte, denn hier heißt es bereits London is gone to York! Im September desſelben Jahres wurde die erſte Parlaments-Verordnung gegen den Beſtand der Theater

erlaſſen, deren Schließung im ganzen Königreich hierdurch befohlen wurde. Shirley trat offen auf die Seite des Königs. Er folgte der Aufforderung ſeines Gönners, des Herzogs von Newcaſtle, in deſſen Dienſte zu treten. Der Herzog ſchrieb ſelbſt gelegentlich Dramen und Shirley war ſeine rechte Hand dabei. Als ſich der Herzog ſpäter nach dem Continente begab und die Sache des Königs dem Untergange zutrieb, fand Shirley Schutz bei Sir Thomas Stanley. Er widmete ſich nun andren poetiſchen und wiſſenſchaftlichen Arbeiten, beſonders grammatikaliſchen Studien und Ueberſetzungen. 1646 veröffentlichte er einen Band ſeiner Gedichte. Auch war er an der 1647 erſchienenen Ausgabe der Werke Beaumont und Fletcher's betheiligt, zu der er eine Einleitung ſchrieb. Die Reſtauration änderte an Shirley's Lage nur wenig. Obſchon die Bühne viele ſeiner Stücke wieder aufnahm, wendete er ihr ſeine Thätigkeit nicht wieder zu, ſondern friſtete mit andren literariſchen Arbeiten und mit Unterrichtgeben ſein Leben. 1666 wurde er durch die große Feuersbrunſt betroffen, der ein Theil Londons zum Raube fiel. Er ſtarb an den Folgen des Schrecks an demſelben Tage mit ſeiner Frau. Am 29. Oct. d. J. wurden ſie auf dem Kirchhofe zu St. Giles in the Fields zuſammen in dasſelbe Grab gelegt.

Wäre Shirley durch die Revolution in ſeiner Bühnenthätigkeit nicht unterbrochen worden, ſo würde die Zahl ſeiner Werke ſich ſicher verdoppelt haben. Auch ſo noch gehört er zu den fruchtbarſten Bühnenſchriftſtellern der Zeit. Am meiſten nähert er ſich Beaumont und Fletcher an, die er in der Unſicherheit der Moral noch weit übertrifft. Der Einleitung zu ihren Werken nach müßte er ſie noch hoch über Shakeſpeare geſtellt haben. Eine Stelle im Prolog zu ſeinen „Schweſtern" läßt aber erkennen, daß dies wenigſtens nicht immer ſeine Meinung geweſen iſt. Hier bezeichnet er vielmehr Shakeſpeare als den Höhepunkt der dramatiſchen Bühne der Engländer. So wenigſtens deute ich die nachſtehende Worte:

Think what you do; you see
What audiences we have, what company
To Shakespeare comes, whose mirth did once beguile
Dull hours and huskin 'd made even sorrow smile;
So lovely were the wounds, that men would say
They could endure the bleeding a whole day.
He has but few friends lately, think o' that
He'll come no more and others have his fate.

Und nun erſt wird Fletcher an zweiter, Ben Jonſon an dritter Stelle genannt. Auch Webſter und Ford, obſchon er ſie hier nicht nennt, haben großen Einfluß auf ſeine Dichtung gehabt.

Durch zwei Eigenthümlichkeiten unterſcheidet ſich Shirley von all' ſeinen Vorgängern: er erfand ſeine Fabeln meiſt ſelbſt und wenn er ein by-plot in die Handlung mit aufnahm, blieb es dem Hauptmotiv doch völlig untergeordnet. Er zeigt in der Wahl der Stoffe und ihrer Behandlung eine gewiſſe Vielſeitigkeit, ſeine Sprache einen großen Reichthum an Bildern. Auch vereinte er die Eigenſchaften des komiſchen, wie des tragiſchen Dichters in ſich, wenn er auch letztere in ſtärkerem Grade beſaß.

Auch William Rowley,*) dem wir ſchon wiederholt als Mitarbeiter anderer Dichter begegnet ſind, mag hier noch genannt werden. Außer ſeinen Arbeiten mit Dekker, Heywood, Fletcher, Maſſinger, Webſter, Ford, Day und Wilkins (hat man ſeinen Namen doch ſogar mit dem Shakeſpeare's in Verbindung gebracht) kennt man von ihm allein noch folgende vier im Druck erſchienene Stücke: die Luſtſpiele A new wonder, a woman never vext (1632), A match at midnight (1632), die Tragödie All's lost by lust (1633) und das Luſtſpiel A shoemaker a gentleman (1638). A woman never vext wird von Dyce für das beſte Werk Rowley's erklärt, wie denn das Luſtſpiel ſein eigentliches Feld geweſen ſein mag. Malone giebt außerdem noch einige von ihm im Manuſcript erhalten gebliebene Stücke an. Er blühte zur Zeit Jacobs I. 1610 wird er als ein Schauſpieler der Truppe des Herzogs von York genannt. 1637 verheirathete er ſich. Sein Todesjahr iſt ebenſo unbekannt, wie ſein Geburtsjahr.

Eine ungleich größere Zahl dramatiſcher Arbeiten ſind von einem anderen Dichter der Zeit, Richard Brome**), überliefert worden. Es ſind deren 15, meiſt Sittencomödien, doch auch romantiſche Dramen. Von ſeinem Leben wiſſen wir nichts, als daß er um 1614 im Dienſte Ben Jonſon's ſtand, da er in der Einleitung zu deſſen Bartholomew fair als des Dichters „man" angeführt wird. Wie lange

*) Siehe Dodsley's Old plays, der auch A new wonder, A woman never vext und A match at midnight abgedruckt hat.

**) The dramatic works of Richard Brome, London 1873. — Ward, a. a. O. II. S. 337.

er in dieſem Verhältniſſe blieb, iſt ungewiß, doch wird man ſich dasſelbe überhaupt kaum als ein für Brome zu unwürdiges denken dürfen, da Jonſon in dem Lobgedichte, welches er deſſen 1632 erſchienenen The northern lass vorgeſetzt hat, ihn zwar als ſeinen faithful servant, zugleich aber (by his continew'd virtue) als ſeinen loving friend bezeichnet. Die Ausdrücke ſcheinen ſehr abgewogen dabei. Es iſt kaum zu zweifeln, daß das Beiſpiel und der Ruhm ſeines Herrn das in Brome ſchlummernde Talent geweckt hat. Jonſon nennt ſich ſelbſt ſeinen Lehrer und rühmt von Brome's Stücken, daß ſie die Beobachtungen derjenigen Geſetze der komiſchen Kunſt zeigen,

Which I, your master, first did teach the age.

Brome war in der That nur ein glücklicher Nachahmer und hatte ein ſicheres Bewußtſein von dieſer Enge ſeines Talents. Er hielt ſich nur für einen play-maker und leiſtete auf den Namen eines Dichters Verzicht. Laune und geſunder Menſchenverſtand ſind die Eigenſchaften, die er in hohem Grade beſaß. Unter ſeiner Beſcheidenheit lag übrigens ein gutes Theil Selbſtbewußtſein verſteckt; daher er in ſeinen Prologen und Epilogen gern die Gelegenheit wahrnimmt, lehrhaft zu werden und ſeine gelehrten Kenntniſſe durch lateiniſche Citate zur Schau zu tragen. Er ſchilderte das Bürgerthum ſeiner Zeit und erhob ſich nur ſelten über deſſen geiſtiges Niveau, doch ſchlug er in einigen ſeiner Stücke, wie The northern lass, The English moor (1659 gedruckt), The love-sick court (1659 gedruckt), The queen's exchange (1657 gedruckt), The queen and concubine (1659 gedruckt) auch mit Glück einen pathetiſcheren Ton an. Sie nähern ſich zum Theil den romantiſchen Dramen Maſſinger's. Von ſeinen Sittencomödien der Zeit ſeien The court beggar (1637 gedruckt), The Sparagus garden (1635 geſpielt), A jovial crew or the merry beggars (1641 geſpielt, 1652 gedruckt), The city wit or the woman wears the breeches (1653 gedruckt), A mad couple well match'd (1659 gedruckt) und The new academy or the new exchange (1653 gedruckt) hervorgehoben.

So reich die engliſche Bühne in dieſem Zeitraum ſchon hiernach an dramatiſchen Spielen war, ſo liefen doch neben dieſen, ihren bedeutendſten Dichtern noch eine Menge geringerer Bühnenſchriftſteller her, von denen nur folgende genannt werden ſollen: Cyril Tour-

neur mit ſeinen auf die Wirkungen des Schrecklichen ausgehenden Dramen The revenger's tragedy*) (gedruckt 1607), The atheist's tragedy (1612) und The nobleman; Nathanael Field (um 1590 geboren, um 1640 geſtorben), der Mitarbeiter an Maſſinger's Fatal dowry, der in Ben Jonſon's Bartholomew fair unter den Kindern of the revels mitwirkte und ſpäter den beſten Schauſpielern der Zeit zugezählt wurde, mit ſeinen Woman is a weather-cock (1612 gedruckt) und Amends for ladies (1618 gedruckt); Thomas Randolph, 1605 zu Newnham (Northamptonſhire) geboren, 1634 geſtorben, mit ſeinen academiſchen, witzig ſatiriſchen Luſtſpielen Aristippus (1630 gedruckt), The conceited pedler (1630 gedruckt), The jealous lovers (1632 gedruckt), The Muses looking-glass**) (1638 gedruckt) und Hey for honesty, down with knavery, einer Nachbildung des Ariſtophaniſchen Plutus (1651 gedruckt): William Cartwright, nach Lloyd 1615 zu Burford (Oxfordſhire), nach Wood zu Northway (Glouceſterſhire) 1611 geboren und 1643 als Proctor der Univerſität Oxford geſtorben, gleich berühmt und beliebt ſeiner Gelehrſamkeit, Bildung und Unterhaltungskunſt wegen, mit ſeinen phantaſtiſchen und dabei rhetoriſch gekünſtelten Tragicomödien: The royal slave (1636 gedruckt), The lady errant (1651 gedruckt), The siege (1651 gedruckt) und der im Jonſon'ſchen Style geſchriebenen Sittencomödie The ordinary,***) welches der Name eines Clubs in einer Londoner Taverne war; Thomas May, 1595 geboren, 1650 geſtorben, der Geſchichtsſchreiber des langen Parlaments, mit den Tragödien Antigone (1631), Agrippina (1639) und Cleopatra (1639), ſowie den Luſtſpielen The heir (1620 geſpielt) und The old couple†) (1658 gedruckt); Jasper Mayne, 1604—1672, mit dem in Nachahmung Ben Jonſon's geſchriebenen Luſtſpiel The city match (1639); John Suckling (1608—1641) mit dem Luſtſpiel The goblins††) und den Tragödien Aglaura, Brenoralt und The sad one (Fragment), gedruckt 1646; Shakerley Marmion, 1602

*) Abgedruckt in Dodsley's Old plays.

**) In Dodsley's Old plays. Siehe hier auch den Lebensabriß.

***) Ebendaſelbſt, wo auch eine Notiz über ſein Leben.

†) In Dodsley's Old plays, mit einer biographiſchen Notiz.

††) Ebendaſelbſt.

bis 1639, mit den Luſtſpielen The Hollands Leaguer (1632), A fine companion (1633), The antiquary*) (1641); John Denham mit der rhetoriſch-pathetiſchen Tragödie The sophy; Henry Glapthorn, ein Nachahmer Shirley's, von dem ſich nicht weniger als neun Stücke erhalten haben, darunter Albertus Wallenstein (1639); Thomas Nabbes, mit den Tragödien Hannibal and Scipio (1635 aufgeführt, 1637 gedruckt), The unfortunate mother (1640 gedruckt), den Luſtſpielen Coventgarden (1632 aufgeführt, 1638 gedruckt), Totenham court (1639 gedruckt), The bride (1640 gedruckt) und der Maske Microcosmus (1637 gedruckt). Auch die Brüder Killegrew und William Davenant würden hier eine eingehendere Beachtung verdienen, wenn ich ſie nicht in einem ſpäteren Abſchnitt noch zu berühren hätte. Davenant ſpielte freilich ſchon unter Carl I. eine bedeutende Rolle. In den in dieſe Zeit fallenden Stücken ſchloß er ſich vorzugsweiſe Fletcher an.

Das academiſche Drama, welches noch immer an den Univerſitäten und Inn of Courts gepflegt wurde, hat auf die Entwicklung des Dramas in dieſem Zeitraum faſt keinen Einfluß ausgeübt, ſo daß es hier übergangen werden kann. Dagegen mögen von den Dichtern der Masken wenigſtens die bedeutendſten erwähnt werden, weil die Pracht und Verſchwendung, mit denen ſie am Hof Carls I. ausgeſtattet wurden und die gelegentliche Betheiligung der Königin und der Herren und Damen vom Hofe daran bei den puritaniſchen Eiferern großen Anſtoß erregten und die daraus entſpringenden Colliſionen zum Ausbruch der über England hereinbrechenden Kataſtrophe, welche auch die Vernichtung des Theaters zur Folge hatte, mit beitrugen. Ben Jonſon, Shirley, Thomas Carew, Aurelian Townshead, Sir Aſton Cokaine und Davenant waren die hauptſächlichſten Verſorger des Hofs mit dieſen Spielen. Eine beſondere Hervorhebung werde aber nur den Masken John Milton's (1608—1674) wegen der übrigen Bedeutung des berühmten Mannes zu Theil, den zu würdigen indeß hier nicht der Platz iſt. Es ſind deren zwei: Arcades, wahrſcheinlich 1634 zu Ehren der Gräfin Derby geſchrieben und wegen des darin enthaltenen Lobes der Muſik berühmt, und Comus zu Ehren des Earl of Bridgewater

*) In Dodsley's Old plays.

in demſelben Jahre verfaßt. Letztere lehnt ſich der Ben Jonſon'ſchen Form der Masken zwar an, geht aber weit über dieſe an poetiſcher Bedeutung hinaus, indem ſie zugleich, dem puritaniſchen Geiſt des Dichters entſprechend, eine moraliſche Tendenz verfolgt. Sie feiert den Sieg der Keuſchheit in Geſtalt eines ſchönen Mädchens, welches von den zügelloſen Geiſtern der Nacht, Comus und ſeinen Geſellen, verfolgt wird, über die Macht der Verſuchung. Auch in ſeinem ſpäteſten Alter griff Milton noch einmal auf die dramatiſche Form zurück, indem er das academiſch-lyriſche Trauerſpiel Samson Agonistes ſchrieb, welches die Grundlage des Händel'ſchen Oratoriums Samſon wurde.

VII.

Entwicklung der Bühne und Schauſpielkunſt von der Thronbeſteigung Jacobs I. bis zur Reſtauration*).

Verwandlung der Adelstruppen in königliche unter Jacob I. — Sinken des hiſtoriſchen Dramas. — Politiſche Beſchränkungen der Bühne. — Freierer Ton in Bezug auf die geſellſchaftlichen Verhältniſſe. — Die verſchiedenen Schauſpielertruppen Londons. — Schriften gegen die Bühne. — Der Hiſtriomaſtix von William Prynne. — Verurtheilung des letzteren. — Die franzöſiſche Truppe unter Floridor. — Untergang des altengliſchen Theaters. — Gegenanſtrengungen der Schauſpieler. — Robert Cox und ſeine Monodramen. — William Davenant. — Theatereinrichtungen unter den erſten Stuarts. — Frauenrollen. — Nachrichten über einzelne Schauſpieler: Richard Burbage, John Hemminge, Henry Condell, William Kempe, John Lovin, Joſeph Taylor, Nathaniel Field, Edward Alleyn.

Jacob I. hatte ſchon in Schottland Gelegenheit genommen, ſeine Neigung für das Theater, trotz des Anſtoßes, den dieſelbe bei den Anhängern der ſchottiſchen Kirche erregte, öffentlich kundzugeben. Wenn er die im Jahre 1599 in Edinburg auftretenden engliſchen Schau-

*) Siehe darüber Malone, Hiſtorical Account of the Stage ꝛc. Baſel 1800. — Collier (a. a. O.) — Derſelbe, Memoirs of the principal actors in the plays of Shakespeare 1846. — Derſelbe, The diary of Philip Henslowe 1848. — Derſelbe, Memoirs of Edward Alleyn 1841. — Derſelbe, The Alleyn papers 1843. — Hazlitt, The English drama and stage 1869.

spieler auch nicht selbst dahin berufen haben sollte, so hat er ihnen doch jede Förderung zu Theil werden lassen. Auf seiner Reise nach England, 1603, bildeten theatralische Vorstellungen einen wesentlichen Theil der Festlichkeiten, die ihm der Adel bereitete. Am 7. Mai dieses Jahres hielt er seinen Einzug in London. Die Theater hatten bei dieser festlichen Gelegenheit ihre Vorstellungen seltsamer Weise unterbrochen oder unterbrechen müssen; vielleicht, weil es hierzu erst der Bestätigung ihrer Privilegien durch den neuen König bedurfte. Schon am 9. d. Mts. wurde ihnen diese ertheilt und nur zehn Tage später die Lord Chamberlainstruppe in die der players of the king's majesty verwandelt. „Laurentio Fletcher" und „Willielmo Shakespeare" scheinen damals an der Spitze derselben gestanden zu haben, da sie in dem Patente in erster Reihe genannt sind, erst dann folgen die Namen von „Richard Burbage, Augustine Philipps, John Hemmings, Henry Condell, William Sly, Robert Armyn und Richard Cowlye". Noch in demselben Jahre wurden die Schauspieler des Grafen Worcester in die of the Queen's Majesty verkehrt, wogegen die Admiralstruppe, an deren Spitze jetzt außer Alleyn auch Thomas Downton und Edward Juby standen, in den Dienst des Prinzen Heinrich und nach dessen Tode in den des Churfürsten von der Pfalz trat*). Jene spielte zunächst in Blackfriars und im Redbull-Theater in John's Street, diese im Fortune- und Curtain-Theater. Eine vierte Truppe ward aus den königlichen Kapellknaben gebildet, die nun den Namen der Children of her Majesty's revels erhielten. Sie wurden unter die Oberaufsicht Samuel Daniel's gestellt und Edward Kirman beauftragt, das Institut noch zu erweitern. Nach dem Tode der Königin gingen sie in den Dienst von Elizabeth, der Queen of Bohemia, Gemahlin des Pfalzgrafen, über. Anfänglich spielten sie im Blackfriars-Theater, wenn die players des Königs dieses mit dem Globe-Theater vertauschten, später siedelten sie nach Whitefriars über.

Diese Verwandlung der Adelstruppen in königliche darf aber nicht bloß aus der Neigung des Hofes zum Theater erklärt werden, es lag ihr zugleich, wie ich glaube, eine politische Absicht zu Grunde. Einem

*) Sie bestand noch außerdem aus Thomas Towne, William Byrde, Samuel Rowley, Charles Massy, Humphrey Jeffes, Edward Colbrande, William Parre, Richard Pryore, William Stratford, Francis Grace, John Shanke.

auf ſeine königliche Gewalt ſo eiferſüchtigen Fürſten, wie Jacob, konnten die Wirkungen, welche die Bühne auf die Anſichten und Meinungen der Menſchen auszuüben geeignet iſt, nicht entgehen. Was lag da näher, als ſich derſelben in ſeinem Intereſſe zu bemächtigen? Gewiß aber mußte es dann klüger erſcheinen, dies auf dem Wege von Wohlthaten und einer ſcheinbar freiwilligen Abhängigkeit, als auf dem des Zwanges durch gehäſſige Einmiſchungen und aufgedrungene Verordnungen zu erreichen. Auch mochte man hierdurch den Angriffen der Puritaner auf die Bühne am beſten eine Rückſicht auferlegen zu können glauben, beſonders wenn man zugleich den Grund zu gerechter Beſchwerde ſo viel wie möglich entfernte. Auf Beides ſcheinen zwei Verordnungen mit berechnet geweſen zu ſein, die man damals erließ. Nach der einen ſollte fortan keine Perſon im Reiche mehr die Berechtigung haben, diejenigen, welche ſich unter ihren Schutz ſtellten, der unmittelbaren Verfolgung durch die allgemeinen Geſetze des Landes zu entziehen; was natürlich auch auf die im Lande etwa noch herumziehenden Schauſpieler des Adels Anwendung hatte. Die zweite v. J. 1605 aber unterſagte den Schauſpielern hinfort den Gebrauch des Namens Gottes, Chriſti und des heiligen Geiſtes, wie überhaupt jede Profanation der heiligen Schrift auf der Bühne. Inzwiſchen trugen jene Veränderungen doch auch die Gefahr in ſich, daß Beſchwerden gegen die Bühne zu Beſchwerden gegen den Hof wurden und die Feindſeligkeit gegen dieſen in den Angriffen auf die Bühne eine bequeme Handhabe fand; was ſich in der Folge verhängnißvoll genug erweiſen ſollte. Kaum minder verhängnißvoll zeigte ſich aber auch der höfiſche Einfluß auf die Entwicklung des Dramas. Obſchon dieſes im Ganzen die volksthümliche Form und den volksthümlichen Ton bewahrte, gewann doch mehr und mehr ein Geiſt in ihm Raum, welcher den Anſchauungen eines Fürſten entſprach, der ſich für einen unmittelbar von Gott eingeſetzten Stellvertreter desſelben auf Erden betrachtete. Eine freiere Auffaſſung der großen hiſtoriſchen Charaktere und Ereigniſſe, der großen politiſchen Leidenſchaften ward im Drama nun immer ſeltener. Das hiſtoriſche Drama, im ſtrengen Sinne des Worts, ſtarb mehr und mehr ab. Nur Shakeſpeare, Ben Jonſon, Chapman, Heywood, Webſter haben noch einige Dramen in dieſem Sinne und Geiſte geſchrieben. Ford's Perkin Warbeck iſt wohl der letzte größere Verſuch darin. Daß dieſes Abſterben ein nothgedrungenes war, geht unter

Anderem aus einer Verordnung Jacobs I. hervor, welche den Dichtern verbot, irgend einen christlichen König der neueren Zeit auf die Bühne zu bringen.

Wagte es aber ein Dichter wie Middleton doch, diese Verordnung auf dem Wege allegorisch-satirischer Darstellung oder der Anspielung zu umgehen, so setzte er sich großen Gefahren aus. Sein Game at the chess war nicht das einzige Stück, welches Verbote und Ahndungen nach sich zog. So wurde 1617 ein Stück, welches den Marschall d'Ancre zum Gegenstand hatte, untersagt, am 11. Juli 1631 die Aufführung eines Massinger'schen Stückes beanstandet, welches die Entthronung des Königs Sebastian von Portugal durch Philipp II. behandelte, und 1638 erregte eine Stelle in dessen The king and the subject:

> Monies? We'll raise supplies what way's we please
> And force you to subscribe to blanks in which
> We'll mulct you as we shall think fit. The Caesars
> In Rome were wise, acknowledging no laws,
> But what their sword did ratify, the wives
> And daughters of the senators bowing to
> Their wills as deities

das Mißfallen des sich getroffen fühlenden Carls I. in dem Grade, daß er daneben bemerkte „This is too insolent and to be changed". Ein Vergleich der Massinger'schen Dramen mit denen Shakespeare's wird deutlich die veränderte Lage des Dichters in dieser Beziehung erkennen lassen. Es war daher nur zu natürlich, daß der den Anschauungen Jacobs I. und Carls I. verwandte Geist der damaligen spanischen Dichter und Dramatiker, mit seinen überstiegenen Begriffen von Königthum und Unterthanstreue, einen großen Einfluß auf das damalige englische Drama gewann. Dies wurde noch durch die engen Beziehungen gefördert, welche der englische Hof längere Zeit mittelst des Grafen Gondomar mit dem spanischen unterhielt. Viel trug aber auch der Einfluß der französischen Dichter bei, die jetzt ebenfalls sehr von Spanien bestimmt wurden.

Für diese Einschränkungen, welche das englische Drama damals auf politischem und historischem Gebiete erfuhr, erhielt es aber einen Ersatz in der Freiheit, mit der es sich auf dem des bürgerlichen Lebens, besonders in Bezug auf die geschlechtlichen Verhältnisse be-

wegen durfte. Hier ließ man jede Rückſicht auf die Beſchwerden der puritaniſchen Eiferer fallen, die man auch ſelbſt in einem gewiſſen Umfange der Verſpottung mit preisgab. Doch ſcheint es lange nicht zu offenen Zerwürfniſſen zwiſchen ihnen und dem Hofe darüber gekommen zu ſein. Immerhin wußten ſie einen im Jahre 1617 projectirten und bereits patentirten Theaterbau in Blackfriars zu hintertreiben; wogegen der Verſuch des Londoner Gemeinderathes, die Spiele daſelbſt überhaupt zu unterdrücken, an dem Widerſtande des Königs ſcheiterte, welcher das Mißvergnügen der puritaniſchen Partei auch noch durch die am 24. Mai 1618 erlaſſene Declaration erregte, welche, ohne Rückſicht auf ihre Gegenvorſtellungen, die lawful plays, mit Ausnahme der bull- und bearbaitings, interludes and bowlings, im ganzen Königreiche auch Sonntags und Wochenfeiertags nach beendetem Gottesdienſte geſtattete. Ob die puritaniſche Partei bei den Tumulten die Hand mit im Spiele hatte, welche die Lehrbuben Londons an der Faſtnacht des Jahres 1616 herbeiführten, indem ſie den alten Gebrauch, an dieſem Tage einen Sturm auf die Freudenhäuſer der Stadt zu machen, auch auf das Cockpit-Theater mit ausdehnten, iſt nicht zu erkennen.

Der Brand des Globe-Theaters im Jahre 1613 hatte einen Neubau desſelben zur Folge gehabt. Es ſcheint, daß die königliche Truppe inzwiſchen das Hope-Theater bezogen hat. Später wurde es von den Schauſpielern der Lady Elizabeth benutzt, die, bald darauf in den Dienſt ihres Gatten übergingen, während ſie ſelbſt nach dem Tode der Königin die Children of her Majesty's revels übernahm. 1615 war auch noch die Truppe des Prinzen Charles entſtanden, bei der ſich John Daniel auszeichnete. Fünf Jahre ſpäter, als das Globe-Theater, am 15. December 1621, brannte das Fortune-Theater ebenfalls ab. Zu dieſer Zeit beſtanden fünf Theater-Geſellſchaften in London*). Aus der Liſte des Sir George Bue, der 1610 Tilney im Amte eines Maſter of the Revels gefolgt war, geht hervor, daß Shakeſpeare jetzt nur noch wenig bei Hofe geſpielt wurde. Von 88 Vorſtellungen des Jahres 1621 fallen auf ihn nur vier.

Am 27. März 1625 beſtieg, nach dem Tod ſeines Vaters, Carl I. den engliſchen Thron. Obſchon ungleich liebenswürdiger, geiſtvoller,

*) Auch Prynne giebt 1633 noch fünf Geſellſchaften und eine im Entſtehen begriffene an.

gebildeter, als dieser und in seinem Privatleben geradezu musterhaft, besaß er doch Eigenschaften, die ihm bei dem überspannten Begriffe vom Königthum, den auch er von demselben ererbt hatte, verhängnißvoll wurden: die Neigung zu Heimlichkeit und zu Wortbrüchigkeit. Wie sein Vater war auch er ein Feind des Puritanismus, hing aber nicht wie dieser mit pedantischer Ausschließlichkeit der bischöflichen Hochkirche an, sondern neigte vielmehr unter dem Einflusse seiner Gemahlin, einer französischen Prinzessin, dem Katholicismus zu.

Unmittelbar nach seiner Thronbesteigung bestätigte Carl I. die den Schauspielern von seinem Vater ertheilten Bestallungen*). Er besaß auch mehr Kunstsinn als dieser, liebte nicht nur das Theater, sondern suchte überhaupt alle Künste zu fördern, worin er sich mit der Neigung seiner Gemahlin begegnete. Wenn diese sich gelegentlich selbst mit ihren Damen an den höfischen Festspielen und Masken betheiligte, so führte sie damit nicht gerade eine Neuerung ein. Schon vor ihrer Ankunft in England war dies unter der Königin Anna üblich gewesen. So wurde 1617 bei Hof eine Maske gespielt, an welcher neun Damen vom höchsten Range betheiligt waren. Allerdings aber wurden die Aufführungen dieser Art jetzt immer häufiger, reicher und kostspieliger.

Im Jahre 1629 kam endlich der schon 1613 patentirte Neubau eines Theaters in Blackfriars zur Ausführung. Er wurde das Salisbury-Court-Theater genannt und zunächst von den Children of the king's revels bezogen, später aber von der Truppe des Prinzen Charles benutzt**). In diesem Jahre erschien auch eine französische Schauspielertruppe in London, welche Frauen zu Mitgliedern hatte, und Veranlassung gab, daß solche zum erstenmal auf der Londoner Bühne erschienen. Sie spielte zuerst in Blackfriars, dann im Redbull, zuletzt im Fortune, wurde aber bei großem Andrang jedes Mal ausgepfiffen,

*) Die King's servants bestanden damals aus John Hemmings, Henry Condell, John Lowen, Joseph Taylor, Richard Robinson, Robert Benfield, John Shanks, William Rowley, John Rice, Edward Swanston, George Birch, Richard Sharpe und Thomas Pollard.

**) Dieselbe bestand um 1632 aus William Browne, Elias Worth, Andrew Keiyne oder Cane, Mathew Smith, James Sneller, Henry Gradwell, Thomas Bond, Richard Fowler, Edward May, Robert Huyt, Robert Stafford, Richard Godwin, John Wright, Richard Fouch, Arthur Savill und Samuel Mannery, von denen die sechs letzten weibliche Rollen spielten.

was wohl auf puritanischen Einfluß zurückgeführt werden darf, der sich in seiner Feindseligkeit gegen die Bühne jetzt auch in anderer Weise geltend machte. Schon 1625 war dem Parlamente ein Tractat über Bühnenspiele (Treatise of Stage-plays) überreicht worden, um die Aufmerksamkeit desselben auf den Mißbrauch der Theater zu lenken und zum Einschreiten dagegen aufzufordern. Es war eine mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit geschriebene Schrift, die aber keinen weiteren Erfolg hatte, als das erneute Verbot der Spiele an Sonntagen. 1631 wurde von den Churchwardens und Constables of Blackfriars an Bischof Laud eine Bittschrift gerichtet, welche auf Abstellung der durch die Theatervorstellungen in Blackfriars veranlaßten Uebelstände und Unordnungen antrug. Collier theilt aus diesem Jahr auch noch einige Schriftstücke mit, aus denen hervorgeht, daß der Lord Bischof von Lincoln, welcher in seinem Hause Sonntags eine Theatervorstellung abhalten ließ, und mehrere Edelleute, die an ihr Theil nahmen, zu kirchlichen Strafen verurtheilt wurden. Ungleich folgenreicher aber wurde die Veröffentlichung einer anderen von langer Hand vorbereiteten, trotz ihrer Umfänglichkeit von Gelehrsamkeit strotzenden Schrift gegen die Bühne, der Histriomastix, the player's scourge von William Prynne, einem utter barrister (außer den Schranken plaidirenden Advokaten) von Lincoln's Inn (1632). Dieses Buch ist systematisch in Theile (Acte und Scenen) geordnet, die dann und wann durch einen „Chorus" von Betrachtungen unterbrochen werden. Obschon im Ganzen in einem ruhigen, trockenen Tone gehalten, nimmt der Verfasser doch gelegentlich einen um so wirksameren emphatischen, eifernden Aufschwung. So sehr er in der Literatur über das Theater bewandert war, so wenig scheint er sich um die dramatische Literatur, besonders die seines Landes und seiner Zeit selbst gekümmert zu haben. Nachdem er alles angeführt, was gegen und für das Theater und Drama geschrieben worden, und jenes zu erhärten, dieses zu widerlegen gesucht, gelangt er endlich zu dem Schlusse, daß die Bühnenschriftstellerei dem Christenthum zuwider und die schauspielerische Thätigkeit unrecht und schandbar sei. Es war klar, daß zu einer Zeit, da das Theater fast ganz unter dem unmittelbaren Schutze des Königs und Hofes stand, die Verurtheilung desselben auch diese mit treffen mußte. Dies schien aber besonders noch mit folgenden Stellen der Fall, die sich zunächst nur auf die früher erwähnten französischen

Schauſpielerinnen bezogen, aber auf die bei Hof ſpielenden Damen, an ihrer Spitze die Königin, zugleich ein beleidigendes Licht warfen. Sie lauteten: Some French women or monsters rather in Michaelis term 1629 attempted to act a French play at the playhouse in Blackfriars, an impudent, shameful, unwomish, graceless, if not more than whorish attempt" — ſowie: „and dares then any christian woman be so more than whorishly impudent as to act, to speak publiquely on stage (per chance in man's apparell and cut hair) in presence of sundrie men and women?" Dieſe Stellen, dem Hofe denuncirt und als Majeſtätsbeleidigung aufgefaßt, wurden die Veranlaſſung zu einer Klage, wegen welcher Prynne vor die Sternkammer gefordert wurde.

Man hat zwar behauptet, Prynne habe an eine Beleidigung der Königin nicht gedacht. Aber ebenſowenig wie ein Mann ſeines Berufs in Zweifel ſein konnte, daß ſein ganzer Angriff auf das Theater als eine Beleidigung des Hofs aufgefaßt werden mußte, konnte er darüber in Zweifel ſein, daß jene Stellen in einem ſolchen Sinne wenigſtens gedeutet werden könnten. Gewiß iſt nicht anzunehmen, daß Prynne, der Allem nachgegangen, was je gegen das Theater geſagt worden iſt, von den höfiſchen Spielen gar nichts gewußt habe. Es war ihm ſicher ebenſo gut bekannt, daß die Königin und ihre Damen ſich gelegentlich daran betheiligten, als daß erſtere die franzöſiſche Truppe, welche Prynne ſo großen Anſtoß gab, in ihren beſonderen Schutz genommen hatte. Auch war die Spannung zwiſchen dem Hof und der puritaniſchen Partei damals ſchon eine zu große, als daß man das Prynne'ſche Buch lediglich als einen Angriff auf die Bühne anſehen könnte. Denn damals hatte ſich Carl I. mit dem Parlamente, das er dreimal aufgelöſt und ſeit März 1629 nicht wieder berufen hatte, bereits ganz überworfen. Er führte trotz der nur eben gewährleiſteten und zum Geſetz erhobenen Petition of rights eine ganz abſolutiſtiſche Regierung, ſchrieb willkürlich Steuern aus und ließ ſie gewaltſam eintreiben, errichtete Gerichtshöfe, welche nach willkürlich zum Geſetze gemachten Verordnungen richteten.

Der Proceß, welcher Prynne jetzt gemacht wurde, war nur ein weiterer Schritt auf dieſem abſchüſſigen Wege der Willkür. Denn wenn dieſer mit ſeinem im puritaniſchen Eifer geſchriebenen Buche den König und die Königin auch wirklich zu treffen beabſichtigt hätte, würde es

doch immer noch klüger gewesen sein, die Miene anzunehmen, als ob man es gar nicht bemerkte, oder es doch unter seiner Würde hielte, davon Notiz zu nehmen. Die über Prynne verhängte Strafe war ebenso grausam wie willkürlich. Sein Buch wurde vom Henker verbrannt, er selbst zum Verlust beider Ohren, zu einer Geldbuße von £ 5000 — und zu lebenslänglichem Gefängniß verurtheilt. Längere Zeit schien es, als ob man mit dieser Verurtheilung den oppositionellen Geist nur habe schrecken, sie aber nicht zur Ausführung bringen wollen. Ja, man erwartete schon allgemein die Begnadigung, als plötzlich, im Mai 1634, das Urtheil mit größter Härte vollzogen ward. Prynne wurde an zwei verschiedenen Tagen, mit je einem seiner Ohren an den Schandpfahl genagelt, öffentlich ausgestellt und dann von demselben abgeschnitten. Wie so Viele, welche in diesen Jahren eine willkürliche grausame Behandlung erfuhren, wurde auch er erst durch das lange Parlament wieder befreit, in dem er dann als unversöhnlicher Gegner des Königsthums wirkte.

Es fehlt in den Dramen und Prologen der Zeit nicht an Anspielungen auf dieses Ereigniß. Die dramatischen Dichter standen dann immer auf Seiten des Königs, da sie in Prynne den erklärten Feind ihres Berufs sahen. Wie sehr sich Einzelne von ihnen hierbei von einem kleinlichen, unedlen Eifer hinreißen ließen, beweist die Widmung an Master William Prynne, welche Shirley seinem A bird in a cage vorgesetzt hat. Auch sahen wir schon, in welche Kosten die Gentlemen der verschiedenen Inns of Court sich warfen, um gegen Prynne und die von ihm, als einem Beamten derselben, ausgegangene Beleidigung des Königs durch Ausrichtung der auch wieder von Shirley geschriebenen Maske The triumph of Peace öffentliches Zeugniß abzulegen.

Die theatralischen Vergnügungen des Hofs wurden überhaupt mit noch gesteigertem Glanze fortgesetzt. Im Frühling 1635 kam auch die französische Schauspielergesellschaft unter Floridor wieder — wie es scheint auf besonderen Wunsch der Königin; wenigstens erfreute sie sich des Schutzes derselben in dem Maße, daß Sir Herbert, der Master of the Revels, auf die übliche Abgabe verzichtete, die ihm in der Regel für die Erlaubniß-Ertheilung zufiel, weil er sich hierdurch die Königin, seine Gebieterin, zu verpflichten gedachte. Ob diese Spieler, welche diesmal nicht nur bei Hofe, sondern auch öffentlich mit großem Beifall auftraten, wieder Frauen mit sich geführt, wissen wir nicht.

Daß ihrer nirgend Erwähnung geſchieht, iſt bei der Zufälligkeit und Dürftigkeit der uns von all dieſen Dingen gewordenen Nachrichten aber ebenſowenig ein Gegenbeweis, als der Beifall des Publikums, da die puritaniſche Partei durch das an Prynne vollzogene Urtheil wohl etwas eingeſchüchtert worden war. Jedenfalls ſpielten am 21. December d. J. die Damen der Königin die franzöſiſche Paſtorale Florimène.

Auch eine ſpaniſche Truppe erſchien, wir wiſſen jedoch nicht mit welchem Erfolge. Gleichzeitig ſpielten noch folgende engliſche Truppen in London: Die King's Servants unter Lowen und Taylor im Globe- und Blackfriars-Theater; die Queen's Servants unter Chriſtopher Beeſton im Cockpit zu Drury-Lane*), die Prince's players unter Joſeph Moore und Andrew Kane im Fortune-Theater zu Golding-Lane; die Children of the Revels unter William Blagrave im Red-bull und die Salisbury-Court-Company unter Richard Heton. Etwas ſpäter erwarb Beeſton das Privileg, ſelbſtändig eine Schauſpieler-geſellſchaft bilden zu dürfen, welche unter dem Schutze des Königs und der Königin ſtand, ſich aber gewöhnlich mit dem Namen von „Beeſton's boys" bezeichnet findet. Henry Turner wurde für ihn an die Spitze der Queen's Servants geſtellt. 1640 ging Beeſton wegen Widerſetzlichkeit ſeines Amtes verluſtig. An ſeine Stelle trat Davenant.

Am 6. Januar 1642, dem Tage, an welchem Carl I. durch ſein wortbrüchiges und gewaltthätiges Verfahren im Parlamente den Bruch zwiſchen ſich und dieſem zu einem unheilbaren machte, fand die letzte theatraliſche Vorſtellung bei Hofe ſtatt. Man gab zu Whitehall The scornful lady. Nur der Prinz aber war anweſend. Die letzten Ein-zeichnungen Sir Herberts datiren vom Juni d. J. Sie lauten:

„Erhalten von Mr. Kirke für ein neues Stück, welches ich wegen der darin enthaltenen Zoten und Unanſtändigkeiten beanſtandet habe . £ 2
Erhalten von Mr. Kirke für ein anderes Stück, The Irish Rebellion genannt, am 8. Juni 1642 . . . . . £ 2

*) Es gehörten damals zu ihnen: William Sherlock, John Summer, George Stutfield, William Allen, Hugh Clerke, Robert Axen, Anthony Turner, Michael Bowyer, John Page, Ezechiel Fenn, Theophilus Bird, Richard Perkins und wahrſcheinlich Chriſtopher Goad, William Robinſon und Wilbraham.

Hiermit endet meine Erlaubnißertheilung zur Aufführung von Theaterstücken, denn der Krieg begann im August."

Am 22. September fand das erste Gefecht statt. Bereits im März hatte sich Carl I. aus London entfernt. Er war nach York übergesiedelt. Am 2. September hatte das Parlament die erste Verordnung gegen die dramatischen Spiele erlassen. Sie lautete:

„Da der betrübende Zustand des in Blut getauchten Irlands und die trostlosen Verhältnisse Englands, welchem der Bürgerkrieg mit einer Wolke von Blut droht, alle Mittel aufbieten heißen, den Zorn Gottes zu dämpfen und abzuwenden, der sich in diesen Gerichten verkündet, und deshalb Fasten und Beten, die sich oft heilsam dagegen erwiesen, auch unlängst und noch jetzt wieder angeordnet worden sind, die öffentlichen Vergnügungen sich mit diesen Bedrängnissen aber ebensowenig vertragen, wie Bühnenspiele mit der Zeit der Buße, da diese eine ernste und fromme Feierlichkeit ist, jenes aber Unterhaltungen sind, denen nur zu oft der Charakter lasciver Lustigkeit und des Leichtsinns eigen, so ist es von den versammelten Lords und Gemeinen des Parlaments für zuträglich erkannt und verordnet worden, daß, so lange die traurigen Ursachen und das Bedürfniß der Kasteiung andauern, Bühnenspiele nicht mehr stattfinden sollen, sondern verboten sind."

Die Schauspieler hatten auch selbst das Gefühl, daß ihre Zeit jetzt vorüber sei, daß diese mit der Sache des Königs stehen oder fallen werde. Ein großer Theil ergriff zu ihrer Vertheidigung die Waffen. Die übrigen zogen sich meist von London zurück. Ganz scheinen die Spiele zwar nie aufgehört zu haben. Wie sehr der Schauspielerstand aber damals zu leiden hatte, geht aus folgenden 1643 erschienenen Schriften hervor: „Certaine propositions offered to the consideration of the honourable houses of parliament" und „The actors' remonstrance or complaint for the silencing of their profession and banishment from their several play-houses". 1646 scheinen die Spiele aber doch schon wieder so hervorgetreten zu sein, daß eine neue verschärfte Verordnung gegen dieselben nothwendig wurde (22. Oct.). Sie war von der äußersten Strenge. Gleichwohl schreckte auch sie von Versuchen nicht ab, so daß schon am 9. Februar 1647 ein dritter Erlaß erfolgte, welcher bestimmte, daß alle Theater niederzureißen und alle Spieler als Strolche zu behandeln seien, so zwar, daß jede erste Uebertretung mit öffentlicher Peitschung, jede Wiederholung aber als Rückfall eines Unverbesserlichen bestraft würde. Jeder Zuschauer wurde in die Buße von 5 Sh. verurtheilt. Nichtsdestoweniger dauerten auch

jetzt die Uebertretungen fort. 1649 fanden heimliche Darstellungen von Schauspielen in den Häusern der Vornehmen in London statt. Lord Hatton und Lady Holland scheinen dieselben hauptsächlich begünstigt zu haben. Der junge Schauspieler Goffe, welcher im Blackfriars-Theater Frauenrollen gespielt, war der Arrangeur dieser Spiele und vermittelte die Einladungen an die Schauspieler und Zuschauer, was nicht ohne Gefahr war. Das Verlangen nach theatralischer Lustbarkeit war ein so großes und allgemeines, daß die Behörden demselben endlich, wenn auch in beschränktester Weise, Rechnung trugen und bei besonderen festlichen Gelegenheiten, sowie während der Jahrmärkte, die Aufführung einer Art Farcen gestatteten, die nur von einem einzigen Darsteller vorzutragen waren. Ein gewisser Robert Cox erwarb darin eine große Berühmtheit. 1672 erschien bei Kirkman eine Sammlung derartiger Spiele unter dem Titel The wits or sport upon sport (1809 neu aufgelegt). Es sind meist Scenen aus Fletcher'schen Stücken. Sie waren es vielleicht auch die Cromwell bei dem Hochzeitsfeste seiner Tochter Frances geduldet, während er Shakespeare streng in die Acht erklärte. 1656 aber erlangte William Davenant die Erlaubniß zur Einführung seiner musikalisch-declamatorischen Unterhaltungen, welche den Uebergang zur Restauration des Theaters bildeten.

Die Theaterverhältnisse und Bühneneinrichtungen waren unter den beiden ersten Stuarts im Wesentlichen noch die früheren geblieben. Die Häuser gehörten noch immer Privatpersonen an, welche für Darleihung derselben bestimmte Antheile von den Einnahmen bezogen, und die Schauspieler spielten wie früher theils auf Antheile (sharers), theils wurden sie zeitweise honorirt (hired men). Im Jahre 1635 hatte z. B. Cuthbert Burbage $3\frac{1}{2}$ Antheile, Mrs. Robinson, die Wittwe Winifried Robinson's, mit ihrem Sohne William ebenfalls $3\frac{1}{2}$ Antheile, die Wittwe Condell und Taylor aber je zwei. Wahrscheinlich bezogen sie diese Antheile abgesehen von ihren etwaigen Leistungen als Schauspieler; als solche erhielten sie wohl, wie alle anderen auf Antheil spielenden Schauspieler, je nach ihrer Brauchbarkeit, einen halben oder ganzen Antheil oder auch darüber.

Was die Scenerie betrifft, so wurden bei Hofe und wahrscheinlich auch bei den Vornehmen nicht nur die Masken, sondern auch einzelne Schauspiele mit Decorationen und scenischen Verwandlungen zur

Darſtellung gebracht. Auf den öffentlichen Bühnen kamen ſie aber nur in beſchränkteſter Weiſe zur Anwendung. Man ſcheute ſie hier ſchon der Koſten wegen.

Frauenrollen wurden auf den öffentlichen Bühnen bis zuletzt von Knaben und jungen Männern gegeben. Wenn hier auch Frauen aufgetreten ſein ſollten, worauf ein paar Schriftſtellen hindeuten, ſo iſt es ſicher nur ausnahmsweiſe geſchehen. Unter den Namen der angeſtellten Schauſpieler begegnen wir auch nicht einem Frauenmann, Robinſon, Burt, Clun und Hart — der ſpätere berühmte Heldenſpieler — zeichneten ſich in der letzten Zeit als Darſteller weiblicher Rollen aus.

Ueber die Entwicklung der Schauſpielkunſt liegen nur dürftige Nachrichten vor, ſo ſorgfältige Forſchungen auch über die äußeren Lebensſchickſale einzelner Schauſpieler angeſtellt worden ſind. Man wird wohl nicht fehlgreifen, wenn man annimmt, daß auch die Darſteller mehr und mehr von ihrem großen Styl einbüßten und eine mehr genrehafte, porträtartige Kunſt an die Stelle desſelben trat. Die Gelehrten haben ſich bei den Forſchungen auf dieſem Gebiete faſt ganz auf die Darſteller der Shakeſpeare'ſchen Dramen, der Shakeſpeare'ſchen Zeit beſchränkt. Collier hat ihnen ein ganzes Buch gewidmet. Die Grundlage dazu bot die Folioausgabe der Shakeſpeare'ſchen Dramen von Hemminge und Condell, welche ein Verzeichniß jener Spieler enthält. Man findet hier folgende Namen. William Shakeſpeare, Richard Burbage, John Hemmings, Auguſtin Phillips, William Kempe, Thomas Poope, George Bryan, Henry Condell, William Sly, Richard Cowly, John Lowine, Samuel Croß, Alexander Cooke, Samuel Gilburne, Robert Arnim, William Oſtler, Nathan. Field, John Unterwood, Nicholas Tooley, William Eccleſtone, Joſeph Taylor, Robert Benfield, Robert Goughe, Richard Robinſon, John Shankes, John Rice. — Collier bemerkt jedoch, daß einige Weglaſſungen nachweisbar ſind, wie ja z. B. der Name Lawrence Fletcher's fehlt.

Richard Burbage war der Sohn des dem Warwickſhire entſtammenden Schauſpielers James Burbage. Als Schauſpieler kommt ſein Name zuerſt 1588 beziehendlich ſeiner Darſtellung in den Seven deadly sins vor. Wenn die von Collier producirte, aber angezweifelte Funeral Elegy on the death of the famous actor Richard Burbage ächt wäre, ſo würde er Hamlet, Romeo, Prinz Heinrich, Antonius, Macbeth, Brutus, Shylock, Lear, Perikles, Othello von Shakeſpeare,

Eduard II. von Marlowe, Antonio in Marſton's Antonio and Mellida, Vendice in Cyrill Tourneur's Revenger's Tragedy, Brachiano in Webſter's White Devil, Frankford in Heywood's A Women killed with Kindneß, Philaſter in Beaumont und Fletcher's gleichnamigem Drama und Marſton's Malcontent gegeben haben. Hiervon abgeſehen wiſſen wir wenigſtens mit Sicherheit, daß er Hamlet, Richard III., Herzog Ferdinand in der Ducheß of Malfi und in Ben Jonſon's Every man in his humour, Sejanus, Volpone, Epicoene, Alchymiſt und Catilina geſpielt. In der Hauptſache dürften aber die Angaben der Funeral Elegy zutreffend ſein, da Burbage ganz allgemein neben Alleyn als der größte Darſteller ſeiner Zeit gerühmt wird und Flecknoe, der ihn freilich ſelber nicht ſah, doch viel von ihm aus dem Munde der Zeitgenoſſen gehört hat, ſeine Proteusnatur als Schauſpieler beſonders hervorhebt. Auch Richard Baker berichtet von ihm als einem Darſteller „as no age must ever look to see the like". Die hier genannten Rollen dürften daher nur einen Bruchtheil ſeines Repertoires bilden. In jener Elegie aber heißt es unter anderem von ihm:

> How did his speech become him, and his pace
> Suit with his speech and every action grace
> Them both alike, whilst not a word did fall
> Without just weight to ballast it with all,

ſowie:

> Oft have I seen him play his part in jest
> So lively, that spectators and the rest
> Of his sad crew, whilst he but seem'd to bleed
> Amazed thought even then he died in deed.

Burbage gehörte zu den Hauptbeſitzern des Globe- und des Blackfriars-Theaters. Er erwarb ein Vermögen, das ihm an 300 £ Revenuen gewährte und ſtarb im März 1618—19 (wahrſcheinlich am 13., da er am 16. begraben wurde) wie Chalmers ſagt an der Peſt, nach Collier's Vermuthung aber in Folge eines Schlagfluſſes in ſeinem Hauſe in Holywell Street zu London.

John Heminge (auch Hemming, Hemmings geſchrieben) ſtammte ebenfalls aus dem Warwickſhire. Er betrieb neben ſeinem Schauſpielerberuf ein Krämergeſchäft. Zuletzt ſcheint er Mitbeſitzer der beiden Theater geweſen zu ſein, da er ſeinen Erben Antheile an ihnen hinter-

ließ. Er ſtarb 1630 in Aldermansbury. Von ſeiner Schauſpielerthätigkeit wiſſen wir nichts, als daß er in den meiſten Stücken Ben Jonſon's mitgewirkt hat. Jedenfalls gehörte er lange zu den hervorragenderen Darſtellern des Globe-Theaters und verdient ſchon allein wegen ſeines Antheils an der Herausgabe der Werke Shakeſpeare's eine dankbare Erinnerung.

Dies gilt auch von Henry Condell (auch Cundall geſchrieben). Von ſeinen Lebensverhältniſſen wiſſen wir nur, daß er ſpäter ebenfalls Antheil an beiden Theatern gehabt. Auch beſaß er ein Landhaus in Fullham, in welchem er 1627 im December geſtorben iſt. In Webſter's Ducheß of Malfy gab er den Ferex, die einzige Rolle, welche uns namentlich von ihm bekannt worden iſt. Auch in den Stücken Ben Jonſon's und in den Deadly Sins wirkte er mit.

William Kempe war der Nachfolger Tarlton's im Fache der Clowns und erreichte dieſen als unübertrefflich gefeierten Komiker ſehr raſch in der Gunſt des Publikums. Man glaubt jedoch, daß die gegen die Extempore's der Narren gerichtete Stelle im Hamlet ſich auf ihn bezogen habe, der damals vorübergehend die Truppe des Globe-Theaters verlaſſen hatte. Er ſpielte unter Anderem den Dogberry in Viel Lärm um Nichts und den Peter in Romeo und Julia. Auch in Ben Jonſon's Every man in his humour wird er als Darſteller angeführt. Eine beſondere Berühmtheit errang er im Vortrag der Tanzlieder und Jiggs. Er ſcheint 1609 bereits todt geweſen zu ſein.

John Lowin (Lowine, Lowye, Lowen), 1576 geboren, gehörte wahrſcheinlich um 1602 zu den Schauſpielern des Grafen Worceſter, doch muß er nur kurze Zeit ſpäter zur Truppe des Königs getreten ſein, da er 1604 hier als Darſteller von Marſton's Malcontent aufgeführt wird. Er ſpielte die Titelrolle im Volpone, den Mamnon im Alchymiſten, den Moroſe in The ſilent woman, den Boſola in der Ducheß of Malfi, ſowie in Sejanus und Catilina. Auch Falſtaff, Heinrich VIII. und Hamlet ſoll er gegeben haben. 1619 wird er als Dritter der Geſellſchaft und ſpäter als Haupt derſelben genannt. In der Revolution verlor er ſein ganzes Vermögen und ſuchte durch literariſche Arbeiten ſein Leben zu friſten. Er gehört zu den Herausgebern der Beaumont-Fletcher'ſchen Werke. 1658 ſtarb er als Gaſtwirth zu Brentford.

Nicht minder berühmt war sein 1585 zu London geborener College Joseph Taylor. Er taucht zuerst bei der Truppe der Prinzessin Elizabeth auf. 1613 stand er an deren Spitze. Wahrscheinlich hatte er bei Henslowe begonnen. Etwas später erscheint er an der Spitze der Truppe der Prinzen Heinrich und Charles. Zur königlichen Truppe kann er vor 1619 nicht getreten sein, da er in diesem Jahr, aus welchem ein Mitgliederverzeichniß vorliegt, noch nicht mit aufgeführt wird. 1622 spielte er aber bei ihr den Ferdinand in der Ducheß of Malfi. Man rühmt ihn als Hamlet, Jago, Arbaces (King and no King). Mit Lowen und Swanston stand er längere Zeit an der Spitze der königlichen Truppe. Er war Theilhaber des Globe-Theaters und erhielt 1639 das Amt eines Yeoman of the revels. Auch er verlor in der Revolution sein Vermögen und war ebenfalls an der Herausgabe der Beaumont-Fletcher'schen Werke betheiligt. 1653 soll er zu Richmond gestorben sein.

Nathaniel Field, den wir als Dichter schon kennen lernten, begann seine theatralische Laufbahn bei den Children of the Revels. Er gehörte hier zu den Darstellern von Cynthia's Revels, des Poetaster, der Epicoene und von Bartholomew fair. Auch wird er anfangs als einer der vorzüglichsten Darsteller von Frauenrollen gerühmt. 1619 gehörte er noch zur königlichen Truppe. Von da an verliert sich fast jede Spur von ihm. Chapman preist ihn als Bussy d'Ambois. Später gehörte Othello zu seinen vorzüglichsten Rollen. Er starb im Februar 1632. Auch Gough, Cook und Robinson zeichneten sich und zwar zunächst in weiblichen Rollen aus. Letzteren lobte Ben Jonson in seinem The devil an ass. Später excellirte er im Fach der Charakterrollen. Er spielte z. B. den Cardinal in The Ducheß of Malfi.

Weniger noch wissen wir von den Lebensschicksalen der Schauspieler der übrigen Truppen mit Ausnahme Alleyn's, über welchen Collier ein ganzes Buch veröffentlicht hat, das aber über seine schauspielerische Thätigkeit nur wenig Aufschluß giebt. Edward Alleyn war am 1. September 1566 in London geboren, wo sein Vater ansässig war. Wann er zur Bühne kam, wissen wir nicht, wohl aber, daß er um 1592 bereits eines hohen Rufes als Schauspieler genoß, da zu dieser Zeit Thomas Nash in seinem Pierce Pennyleß von ihm sagt: „Nicht Roscius, noch Aesopus, diese vorchristlichen bewunderten Schau-

ſpieler, können den wunderbaren Ned Allen in ihren Darſtellungen übertroffen haben." Er reiht ihn den berühmteſten Schauſpielern der Zeit, Tarlton, Knell, Bentley, an. Sonſt wiſſen wir nur, daß er in Greene's Orlando furioſo, in Marlowe's Juden von Malta und in deſſen Tamerlan die Titelrollen geſpielt. Er gehörte der Truppe des Lord Admirals an und ſtand ſchon lange an der Spitze derſelben, als dieſe in die Dienſte des Prinzen Heinrich trat. Durch ſeine Bekanntſchaft mit Henslowe und ſeine Verheirathung mit deſſen Stieftochter Joan Woodward wurde er in die Theaterſpeculationen dieſes Mannes geriſſen, mit dem er ſich aſſociirte. Er errichtete mit ihm das Fortune-Theater, beſaß Antheile an noch verſchiedenen anderen Theaterunternehmungen, in ſpäterer Zeit ſogar am Blackfriars. Im Jahre 1598 ſcheint er ſich vorübergehend von der Bühne zurückgezogen zu haben, mit der Eröffnung des Fortune-Theaters aber tritt er wieder als Darſteller auf. Zu dieſer Zeit hatte er bereits ein beträchtliches Vermögen erworben, das er immer wieder zu neuen Unternehmungen verwendete. 1606 baute er das neue Theater von Paris Garden. Auch in Dulwich kaufte er ſich in demſelben Jahre noch an. Ob er ſchon damals an die Errichtung des Collegs daſelbſt dachte, iſt ebenſo ungewiß, als, was ihn zu dieſer Unternehmung beſtimmte. Daß er durch abergläubiſche Furcht dazu veranlaßt worden ſei, iſt jedenfalls nur eine Fabel. Wohl aber ſtand dieſes Unternehmen im Zuſammenhang mit ſeinem Rücktritt von der Bühne, der bei Henslowe's Tode (Anfang 1616) ſchon länger vollzogen war, ohne daß wir genau wiſſen zu welcher Zeit. Allein dieſer Tod riß ihn auch wieder für einige Zeit in die Theatergeſchäfte. Mit der Gründung von God's Gift College hat ſich Alleyn ein unſterbliches Verdienſt erworben, ſie gab ſeinem glänzenden Leben einen ruhmvollen Abſchluß. Er ſtarb hochgeehrt am 25. November 1626.

VIII.

Entwicklung des Dramas von der Reſtauration bis zum Schluſſe des 17. Jahrhunderts.

Reſtauration der Stuarts. — Veränderter Zeitgeiſt. — Einfluß der neuen Naturwiſſenſchaft und Philoſophie auf denſelben. — Libertinage des Hofs und der höheren Geſellſchaftsclaſſen. — Wiederaufnahme des Theaters. — Verordnung in Bezug auf Sittlichkeit der Bühnenſpiele. — Aufnahme der Frauen und nächſte Folge davon. — Der Anſtand in der Tragödie gegenüber der begünſtigten Unzüchtigkeit des Luſtſpiels. — Urſachen davon. — Die Bildung der players of the king unter Killegrew und der players of the Duke of York unter Davenant. — Einführung der Bühnendecoration. — Das Repertoire. — Adaption älterer Stücke, insbeſondere Shakeſpeare'ſcher. Urtheile über Shakeſpeare. — Franzöſiſche Uebertragungen und Bearbeitungen. — Die Bühnendichter der Reſtauration. — William Davenant. — Thomas Killegrew. — John Wilſon. — John Dryden; der Reim im Drama; die heroical plays. Essay on poesy; die Frauen im Drama; Schwanken zwiſchen dem altengliſchen und dem franzöſiſchen Drama; Anſichten über das Luſtſpiel; Vertheidigung der Unſittlichkeit in dieſem; Parteikampf der Zeit; Dryden als Tory; politiſche Stücke der Zeit; die Prologe und Epiloge; Dryden unter den Whigs; ſein Tod; ſein Charakter als Dichter. — George Etherege. — Buckingham und The rehearsal. — Thomas Shadwell. — Aphra Behn. — Edward Ravenscraft. — William Wycherley. — Thomas d'Urfey. — John Crowne. — Elkanah Settle. — Nathanael Lee. — Thomas Otway. — Thomas Southern. — John Banks. — William Congreve. — Collier und die puritaniſche Reaction.

Am 30. Januar 1649 war Carl I. ein Opfer ſeiner auf einer zu hohen Meinung von ſeinen königlichen Rechten beruhenden Wortbrüchigkeit gefallen; hierdurch aber zugleich von der republikaniſchen Partei mit der Gloriole des Märtyrerthums verklärt und zu einem Gegenſtande, wenn nicht der Bewunderung, ſo doch des Mitleids gemacht worden. Oliver Cromwell führte England mit ſeinem eiſernen, durch religiöſen Eifer und ſtrenge Sittenreinheit ausgezeichneten Regiment, vermöge der ihm innewohnenden außergewöhnlichen Regenten- und Feldherrneigenſchaften auf eine Höhe des Ruhms und der Macht, die ihm wieder eine achtunggebietende, ja gefürchtete Stellung im Rathe der Völker verſchaffte. Auch würde ſein Streben, eine neue Dynaſtie zu begründen, bei der Nation auf keinen unüberwindlichen Widerſtand geſtoßen ſein, wenn ſich ihm hier ſein ihm ſonſt überall blindlings folgendes Heer gefügiger gezeigt hätte. Dieſem aber war ſchon der

bloße Name, der bloße Begriff des erblichen Königthums auf's Tiefste verhaßt. So begnügte er sich denn mit dem Titel eines Lordprotectors und mit dem Zugeständnisse, seinen Nachfolger selbst bestimmen zu können, der dann natürlich sein Sohn war. Des Vaters Eigenschaften hatten sich aber nicht auf diesen vererbt. Er war aus weicherem Stoffe gemacht und theilte nicht einmal seinen Ehrgeiz. Alle aufstrebenden, machtsüchtigen Elemente des Heers und des Staats vereinigten sich daher rasch zu seinem Sturze, dem er jedoch, nach einer Regierung von nicht ganz neun Monaten, durch freiwillige Abdankung noch zuvorkam (25. Mai 1659). Die nun zwischen dem Heere und dem Parlamente ausbrechenden Zerwürfnisse führten zu einer Militärdictatur, welche die Auflösung des letzteren, zugleich aber auch den Abfall der unter Monk in Schottland stehenden Truppen zur Folge hatte. Monk zog auf London und knüpfte Unterhandlungen mit den in Frankreich weilenden Stuarts an. Er berief nach der alten Verfassung ein Parlament, welches unter der Bedingung einer bis auf nur wenige Ausnahmen allgemeinen Amnestie, Carl II. auf den blutbespritzten Thron seines Vaters berief. Seine Rückkehr gab dem Lande ein völlig verändertes Ansehen. Hier, wo seit Jahren der Ernst und die nur von religiösen Gesängen unterbrochene Stille eines Bethauses geherrscht, trat die lange zurückgehaltene Freude und Lebenslust wieder allenthalben und nur zu bald in zügellosester Weise hervor. Es war, als ob das alte merry England aus tiefem Schlafe zu neuem Leben erwacht wäre. „Tausende — heißt es bei Macauley — standen bei der Landung des neuen Königs auf den Klippen von Dower, und kaum war einer darunter, der nicht vor Freude geweint hätte. Seine Reise nach London war ein ununterbrochener Triumphzug. Ueberall wehten Fahnen, wurden die Glocken geläutet, ertönte Musik. Wein floß zu seiner Begrüßung in Strömen, dessen Rückkehr als eine Gewähr für Frieden, Ordnung und Freiheit begrüßt wurde." Sie ward wie ein Nationalfest gefeiert. Denn der Puritanismus, welcher bei Beginn der Revolution das Panier der Freiheit gegen die Anmaßungen der Hochkirche und gegen die absolutistische Willkür des Königthums ergriffen hatte, war nur zu bald in der Enge und Einseitigkeit seiner Lebensanschauungen selbst wieder zu einer Tyrannei geworden, welche um so unerträglicher erschien, je mehr sie in das Leben der Familie, in das des Einzelnen eingriff, die natürlichsten

Forderungen zu unterdrücken und jede freiere individuelle Entwicklung zu hindern suchte. Das Leben der Nation war zu einer ebenso trübsinnigen wie fanatischen Andachts- und Bußübung geworden, bei welcher die Heuchelei nur zu bald als Schmarotzer erschien, zu einer Arbeit ohne Genuß, zu einem Kampfe ohne Erholung, zu einer Verleugnung alles irdischen Glücks aus Furcht vor dem drohenden Jenseit. Dies war ohne Zweifel nur möglich, weil es einer bestimmten Seite des englischen Naturells, des englischen Geistes entsprach: dem ernsten Zuge zur Sittlichkeit, dem tiefen Verlangen nach religiöser Erhebung. Daneben wohnte diesem aber auch ein Drang nach heiterem Lebensgenuß, nach sinnenfreudiger Lebensäußerung inne, der sich wohl vorübergehend, aber nicht ganz, wohl bei Einzelnen, aber nicht bei Allen unterdrücken ließ. Hatte diese Lebensluft doch schon unter den ersten Stuarts zum Theil einen so ausschweifenden Charakter gewonnen, daß dessen Bekämpfung durch den Puritanismus als eine Wohlthat erscheinen konnte. Um so stärker mußte sie aber jetzt, nach so langer, unnatürlicher Unterdrückung hervortreten, um so leichter mußte sie nun in ausschweifende Wege gerathen. Der Gegensatz und der Kampf der Parteien trugen das ihrige mit dazu bei. Zwar hatten die Patrioten unter den Puritanern auf eine Aussöhnung mit den Cavalieren gedrungen, um das Reich vor Zerfall zu bewahren. Der Frieden wurde aber von den Rundköpfen in ungleich ehrlicherer Absicht als von diesen geschlossen, die so Vieles zu rächen hatten. Carl II. selbst war zwar weder rach- noch machtgierig. Er war ein viel zu leichtfertiger Genußmensch dazu. Er theilte wohl die Ansicht seines Vaters von der Unbeschränktheit des von Gott unmittelbar eingesetzten Königthums und hatte in seiner plötzlichen wunderbaren Berufung zur Macht gewiß nur einen unmittelbaren Eingriff der Gottheit erblickt. Allein er besaß keinen anderen Ehrgeiz, als unbeschränkt im Genuß seines Lebens zu sein. Als man ihm in Versailles die Krone wieder entgegenbrachte, hatte ihn nichts so sehr aufgeregt als die Goldsendung, welche man ihm zu seiner standesgemäßen Ausstattung übermittelt hatte, durch die er sich plötzlich der Dürftigkeit mit all ihren Verlegenheiten enthoben sah, ja die ihm die Aussicht auf vollsten Lebensgenuß eröffnete. Er rief seine ganze Familie herbei, sich mit ihm an dem von Golde strotzenden Koffer zu weiden. Ohne die Einflüsterungen und Aufreizungen seiner Umgebung würde er daher schwerlich

daran gedacht haben, seine dem Parlamente gemachten Zusagen zu brechen, so lange man ihm nur unbeschränkt die Mittel zur Verschwendung und zur Befriedigung seiner Lüste bewilligt hätte. Eine schwache, den Einflüssen seiner Umgebung leicht unterworfene Natur, bot er der Rache und dem Hasse der Cavaliere aber willig die Hand, ließ er die Richter seines Vaters vor Gericht ziehen, rädern und viertheilen, den modernden Leichnam Cromwells aus der Gruft reißen und schänden, billigte er alles, was zur Verfolgung und Verhöhnung der Puritaner und ihres Glaubens beitragen konnte.

Zu dem Umschwunge, der sich auf diese Weise in der Lebensauffassung eines großen Theils der Nation vollzog, trug aber auch die neue Wissenschaft nicht unwesentlich bei, die sich inzwischen mitten in den Kämpfen der Zeit entwickelt hatte und nun die menschliche Erkenntniß auf bisher ganz unbeachtet gelassene Quellen zurückzuführen, den Handlungen der Menschen noch ganz andere Triebfedern, als die der Religion und Sittlichkeit unterzulegen suchte und hierdurch den Autoritätsglauben auf fast allen Gebieten erschütterte.

Hermann Hettner hat in geistvoller Weise (in seiner Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts) darauf hingewiesen, in wie engem Zusammenhange während der letzten Jahrhunderte die Literatur der verschiedenen Völker Europa's stand, von welchem Einfluß auf sie die Entwicklung der Cultur überhaupt war, und wie bei diesem Proceſſe der Wechselwirkung die Völker einander ablösten. Daß England gerade jetzt für länger die Führerschaft darin übernahm, schreibt er hauptsächlich dem protestantischen Geiste zu, der sich hier damals energischer, als sonst irgendwo regte und von dem religiösen auf alle Gebiete des geistigen Lebens übertrug. Dies hatte eine neue Naturwissenschaft, eine neue Erfahrungsphilosophie, eine neue Form materialistischer Weltanschauung, den Skepticismus und Sensualismus zur Folge.

Bacon und Newton waren die Begründer der neuen Naturwissenschaft, Hobbes und später Locke die dieser neuen Philosophie. Bacon hatte die Sinnesbeobachtung und das auf sie gegründete Urtheil für die wahre Quelle aller menschlichen Erkenntniß erklärt und dabei die strengste Sonderung dieser wissenschaftlichen Erforschung der Wahrheit von dem religiösen Glauben und dessen überlieferten dogmatischen Wahrheiten zum Gesetze gemacht. Auch ist es sicher auf diesem Wege nur möglich, zu einer von Vorurtheilen freien Erkenntniß zu gelangen,

nicht weniger gewiß aber zugleich, daß, wie ſtreng man beide Gebiete auch auseinander zu halten ſucht, die Ergebniſſe der wiſſenſchaftlichen Erforſchung nie ohne allen Einfluß auf das Gebiet des religiöſen Glaubens ſein werden. Die Entdeckungen des Copernikus und des Newton gaben der Menſchheit einen ganz anderen Begriff von der Entſtehung und dem Zuſammenhange der Welt und ihrer Erſcheinungen, als derjenige war, den man den Traditionen der heiligen Schrift entnommen hatte. An die Stelle der Alchemie trat das naturwiſſenſchaftliche Experiment, an die der Aſtrologie die aſtronomiſche Beobachtung. Wahrſagerei, Geiſterbeſchwörungen und Hexenglauben wurden verdrängt. Dafür wurde es Mode, Chemie und Phyſik zu treiben, um durch ſie die letzten Räthſel des Lebens zu löſen. Carl II. ſelbſt unterhielt ein chemiſches Laboratorium und nahm an dem Fortſchritt dieſer Wiſſenſchaft fördernden Antheil. Die Patentirung der Royal Society (15. Juli 1662) bezeichnet Hettner als dieſes Fürſten ruhmvollſte That. Es war zugleich die für das abſolutiſtiſche Königthum in England verhängnißvollſte, inſofern die neue Wiſſenſchaft die Geiſter allmählich von allen noch aus dem Mittelalter in die neue Zeit hereinragenden Vorurtheilen loslöſen mußte. Dies würde ſich gleich an dem erſten der von dem Boden dieſer neuen Wiſſenſchaft ausgehenden Philoſophen haben erkennen laſſen, welcher die Seele für eine bloße Function des Körpers, Tugend und Sittlichkeit für nichts als eine verfeinerte Form des Egoismus erklärte und den religiöſen Ueberzeugungen eine nur ſubjective Bedeutung zuſprach, wenn dieſe neue Lehre den Feinden und Verächtern des Puritanismus und dem Hange zu Lebensgenuß und zu Sinnenluſt nicht beſonders entſprochen hätte. Wie ſollten die Anhänger des Throns aber eine Weltanſicht für gefährlich halten, welche wenn auch gewiß nicht das Königthum von Gottes Gnaden lehrte, ſo doch das abſolutiſtiſche Königthum als beſte aller Regierungsformen empfahl? Carl I. hatte freilich ſofort gegen eine Auffaſſung Argwohn geſchöpft, welche alles Recht und alle Gewalt der Fürſten aus nichts als einem bloßen Vertrage derſelben mit ihren Unterthanen herzuleiten befliſſen war. Er hatte ohne Zweifel die Folgerungen geahnt, welche kühne und unzufriedene Geiſter darauf gründen konnten. So weitſehend waren aber weder Carl II. noch die Cavaliere und Räthe ſeines Hofs. Sie ſahen nichts von den Gefahren, mit denen dieſe Lehre den Mißbrauch der Gewalt bedrohte,

ſondern ließen ſich von ihr eher noch mehr in die abſtürzenden Wege der Frivolität und der Unſittlichkeit drängen. Und wenn ſie die Gefahr auch geſehen hätten, würde die Verſuchung doch ſtärker geweſen ſein. Das „après nous le déluge“ iſt ſchon lange, ehe es geſprochen wurde, der Grundſatz von Leuten ihres Gleichen geweſen.

Es ergiebt ſich aus dieſem allen, daß es zum Hervortreten der Frivolität und Libertinage jener Zeit des Beiſpiels des Königs nicht erſt bedurft hätte, daß vielmehr eine außerordentliche ſittliche Kraft und ſeltene Regenteneigenſchaften von Seiten dieſes Fürſten nöthig geweſen wären, um dieſem Hange und Drange der Zeit Einhalt zu thun. Gewiß aber iſt, daß die Perſönlichkeit und das Beiſpiel des Königs, daß die rückſichtsloſe Entartung ſeines Hofs und ſeiner nächſten Umgebung die Libertinage der Zeit erſt auf die hohe Stufe ausſchweifender Rohheit trieb, die um ſo gefährlicher wurde, als ſie mit zum guten Tone der Geſellſchaft des high life gehörte und ſich daher aller Scham und aller Rückſichtsnahme entſchlug.

Dieſe Entartung tritt uns denn auch mit derſelben Schamloſigkeit aus dem Drama der Zeit entgegen, nicht nur weil dieſes ſeinem Weſen nach ein Spiegel der Zeit und des Lebens iſt, ſondern auch weil es ſeit lange ſchon eine derartige Richtung eingeſchlagen hatte und das Theater ſich durch die Verhöhnung der Sittlichkeit an dem Puritanismus rächen zu können glaubte.

Schon Cromwell hatte es für politiſch geboten gehalten, der Neigung des Volks nach dramatiſchen Spielen und Schauſtellungen, wenn auch nur in beſchränkteſtem Umfange, nachzugeben. Er würde, da er gelegentlich ſelbſt nicht den Scherz der Poſſenreißer verſchmähte, wohl noch durchgreifender hierin verfahren ſein, wenn er das Urtheil ſeines Heers nicht geſcheut hätte. Das Theater war mit der königlichen Sache aber ſo verſchmolzen geweſen, daß die Wiederaufnahme desſelben damals noch als Verrath an der Sache der puritaniſch-republikaniſchen Freiheit gegolten haben würde. Sie war nur auf Um- und Schleichwegen herbeizuführen, was von Davenant mit ſeinen muſikaliſch-dramatiſchen Aufführungen geſchah, zu denen er ſich Cromwell's Erlaubniß zu verſchaffen gewußt. Sie wurden am 21. Mai 1656 in Rutland Houſe mit The first day's entertainement at Rutland house by declamations and music after the manner of the ancients eröffnet. Dieſe Darſtellung beſtand aus einer inſtrumentalen Einleitung,

einem Prolog, einer von Musik unterbrochenen Rede und Gegenrede zwischen Diogenes und Aristophanes über den Nutzen und Schaden moralischer Schaustellungen; einem Gesangsintermezzo und einer abermals von Musik unterbrochenen Rede und Gegenrede eines Pariſers und eines Londoners über den Vorrang ihrer Vaterstädte, einem Gesangsintermezzo und Epilog. Das Ganze war mit Decorationen ausgestattet, die Musik von Ch. Coleman, Henry Lawes und George Hudson. Der Erfolg dieser Darstellung machte Davenant aber kühner, so daß die zweite Darbietung, welche den Titel des Siege of Rhodos trug, schon ein in Reimversen von ungleicher Länge geschriebenes, mit Decorationen ausgestattetes und mit melodramatischer Instrumentalbegleitung und Gesängen versehenes Schauspiel ist. Es waren jedenfalls nicht die einzigen theatralischen Versuche in dieser Zeit. So werden von Davenant selbst noch zwei ähnliche Stücke wie der Siege of Rhodos erwähnt, nämlich The cruelty of the Spaniards in Peru und Sir Francis Drake. Das erste wurde noch unter Cromwell, der es aus Haß gegen die Spanier zugelassen haben soll, das zweite 1659 gegeben. Carl II. fand bei seinem Einzug in London bereits drei Schauspielergesellschaften vor. Rhodes, der Souffleur des alten Blackfriars-Theaters, der inzwischen Buchhändler gewesen war, dabei aber immer eine Verbindung mit den noch übrigen Schauspielern der alten Zeit unterhalten hatte und von dem auch der junge Betterton die ersten theatralischen Anregungen empfing, hatte von Monk die Erlaubniß erworben in Cockpit zu Drury Lane ein Theater zu eröffnen. Eine zweite Truppe spielte unter William Beeston in Salisbury Court; eine dritte im Redbull, Johnstreet, wie es scheint unter John Rogers. Auch wurde diesen Truppen auf Empfehlung des Generals Monk zunächst weiter zu spielen verstattet. Sir Henry Herbert, als Master of the Revels, ertheilte hierzu die Erlaubniß.

Nichts beweist klarer, daß das Schauspiel auch ohne den Einfluß des Hofs dem leichtfertigen, unsittlichen Hange der Zeit gehuldigt und denselben gefördert haben würde, als daß diese drei Theater im folgenden Jahre wegen Mißbrauchs der Bühne zu scandalösen Darstellungen auf Befehl des Königs aufgelöst werden konnten. Es mag dies allerdings in der Hauptsache nur im Interesse von Thomas Killegrew und William Davenant geschehen sein, die nun mit der ausschließlichen Concession zu theatralischen Vorstellungen in London be-

traut wurden. Auch daß diesen nun selbst noch auf's Dringlichste anempfohlen ward, sich aller profanirenden und obscönen Aufführungen zu enthalten und die älteren Stücke von anstößigen Stellen zu reinigen (Decret vom 21. August 1660), dürfte so ernst nicht zu nehmen sein, da besonders Killegrew als eine sehr wenig hierzu geeignete Persönlichkeit erscheinen mußte. Man braucht, um dies zu erkennen, nur einen Blick auf das von ihm, wahrscheinlich schon vor der Restauration geschriebene Lustspiel The parson's wedding zu werfen, welches am 11. October 1664 und, wie Pepys sagt, trotz seines obscönen Inhalts bloß von Frauen auf seiner purificirten Bühne gespielt wurde.

Killegrew's Parson ist nämlich ein Nichtsnutz, der sich mit einer Mrs. Wanton verheirathet hat, die bisher von einem Capitän unterhalten wurde. An seinem Hochzeitstage trunken gemacht, wird er mit einer alten häßlichen Vettel zu Bett gelegt und, von dem als Constable verkleideten Capitän wegen Ehebruchs aufgehoben, vor einen als Richter fungirenden Springinsfeld, Wild, geführt, der sich indeß mit Mrs. Wanton vergnügt hat, die schäkernd auf seinem Schoße sitzt. Eine Komödie, die sich in dieser Art weiter entwickelt, konnte wohl leicht an Raffinement und Witz, kaum aber an Obscönität und Gemeinheit übertroffen werden.

Bemerkenswerth ist in dem an Killegrew und Davenant ertheilten Patent die ihnen auferlegte Verpflichtung, die Frauenrollen hinfort von Frauen spielen zu lassen, weil die Darstellung derselben durch Männer anstößig befunden wurde. In der That hätte die Aufnahme der Frauen auf der Bühne zur Verfeinerung derselben beitragen können und sollen. Leider stellten sich aber gleich in der nächsten Zeit nur die Gefahren und Unzuträglichkeiten, welche dieselbe mit sich brachte, durch den schamlosesten Mißbrauch derselben heraus — ein Punkt, den ich noch öfter zu berühren haben werde, der aber durch die ausschließliche Besetzung eines Stückes wie The parson's wedding durch Damen allein schon hinreichend beleuchtet ist. Und doch wurde die Bühne damals noch keineswegs zur Aufnahme derartiger Stücke durch den Geschmack des Publikums im Allgemeinen gedrängt oder auch nur ermuntert. Sowohl das Killegrew'sche Stück, wie der im ähnlichen Geiste geschriebene Wild gallant Dryden's und Etheredge's: She wou'd, if she cou'd hatten anfangs mit dem Widerspruche desselben zu kämpfen. Es ist demnach kein Zweifel, daß das Theater

dem doch an eine derbe Koſt ſchon gewöhnten Publikum damals die ausſchweifendſten Stücke zu Gunſten der Minorität oder der Darſtellerinnen aufzwang. Denn ſchon 1667 war die Unſitte eingeriſſen, daß die Herren von Stande ſich in die Ankleidezimmer der Damen drängten und der Toilette derſelben mit ihren anzüglichen, unzüchtigen Reden beiwohnten, was endlich ein Verbot des Königs zur Folge hatte, das aber raſch außer Kraft trat, weil beide Parteien ihre Rechnung nicht dabei fanden. Ueberhaupt iſt es fraglich, ob Carl II. hierbei für die Sittlichkeit eintrat oder in dem Gebahren der vornehmen Herren nur einen Eingriff in ſeine Souveränitätsrechte erblickte. Letzteres war ſicher zwei Jahre ſpäter der Fall, als über die Beſteuerung der Schauſpielhäuſer im Parlamente verhandelt wurde und John Coventry die Frage aufwarf: Ob das Intereſſe des Königs am Theater nicht mehr auf Seiten der Schauſpielerinnen als der Schauſpieler liege? Carl II. war nicht der Mann, der ſeine Verhältniſſe zu Maitreſſen zu verſchleiern ſuchte. Er empfing ſeine Miniſter bei ihnen, zeigte ſich mit ihnen öffentlich im Theater und entblödete ſich nicht, Vertraulichkeiten hier mit ihnen zu tauſchen. Allein eine Kritik ſeiner Vergnügungen traf ihn an ſeiner empfindlichſten Stelle. Eine ſtrenge Ahndung ſchien unerläßlich, und es war ſein eigner Sohn, der Herzog von Monmouth, welcher den Rächer des beleidigten Vaters ſpielte, dem kecken Redner Nachts von Miethlingen auflauern und die Naſe bis auf die Wurzel abſchneiden ließ.

Um dieſen Verhältniſſen völlig gerecht zu werden, iſt jedoch anzuerkennen, daß Tragödie und Schauſpiel unter Carl II. ſich eines größeren äußeren Anſtands als früher zu befleißigen ſtrebten und Dryden dies weſentlich auf den Geſchmack des Hofs zurückführt. Es iſt alſo immer möglich, daß die Sittlichkeitsvorſchriften dieſes Fürſten, welcher den Ton des Hofs von Verſailles auf den von St. James übertragen wollte, aber es freilich nur zu einer Karikatur dabei brachte, weil es ihm ganz an der Größe und Würde gebrach, welche Ludwig XIV. auszeichneten, ſich nur auf das ernſte Drama, beſonders die Tragödie bezog. Denn ſchon von Alters her hat das Luſtſpiel den Freibrief auf frechen Uebermuth, auf cyniſche und obſcöne Behandlung der geſchlechtlichen Verhältniſſe beſeſſen. Hatten es die Griechen doch ſo mit den Zoten des Ariſtophanes zu einer Zeit noch gehalten, da ſich die Frauen bereits in den Zuſchauernaum eingedrängt hatten,

die Römer mit den Unzüchtigkeiten ihrer Komiker, mit dem Schmutze ihrer Atellanen, den Nacktheiten der Pantomimen. So sah die Blüthe der italienischen Gesellschaft den frechen Spielen eines Bibbiena und eines Machiavelli zu, und der edle Arioſt nahm ebenso wenig Anstoß daran, dergleichen zu schreiben, als der schamlose Aretin. Auch in Frankreich war es derselbe Dichter, welcher die classische Tragödie begründete, welcher den frivolen Eugène schrieb, auch hier waren es die höchsten und gelehrtesten Männer, welche der einen und dem anderen unmittelbar nach einander an demselben Tage ihren Beifall zollten. Ja Mairet durfte auf seinen Duc d'Ossone als auf ein Beispiel der Verfeinerung des Theaters hinweisen, welches er den Damen hierdurch zugänglich mache. Was aber einzelne der zwischen Shakespeare und der Restauration liegenden englischen Dichter im Lustspiel an freier, cynischer und schamloser Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse geleistet, konnte kaum übertroffen werden. Ist es wohl da zu verwundern, wenn die Dichter der vorliegenden Periode gleiche Freiheiten als ein durch Tradition gewährleistetes Recht in Anspruch nahmen, alle ihre Vorgänger an Schamlosigkeit noch zu überbieten suchten und sich durch den Tadel, den sie gelegentlich fanden, nur zu noch stärkerem Widerspruche gereizt, wie von dem Beifalle, der ihnen andrerseits gezollt wurde, zu immer größerer Frechheit ermuntert fühlten? Es war dies um so erklärlicher, als, worauf ich noch später zurückkommen muß, dieser bei fast allen Völkern wiederkehrende freche Ton zum großen Theil mit auf der Theorie, die man sich vom Lustspiel gebildet hatte, beruht; was, wie ich glaube, bei der Beurtheilung der englischen Lustspieldichter dieser Periode zu wenig in's Auge gefaßt worden ist.

Killegrew, welcher, nach den Angaben des Souffleurs Downe, die Schauspieler des Redbull engagirt hatte, spielte mit ihnen, die nun den Namen der Königlichen Truppe erhielten, vorläufig, bis 1663, in dem Theater in Vereſtreet bei Clare-Market, worauf er im April d. J. mit ihnen das neue Royal-Theatre in Drury Lane eröffnete. Davenant hatte dagegen die Truppe von Rhodes engagirt, mit der er unter dem Namen der Schauspieler des Herzogs von York zunächst im Cockpit-Theater zu Drury Lane und im Salisbury Court-Theater Vorstellungen gab, im Mai 1662 aber sein neues Haus in Portugal-Street bei Lincoln's-innfields bezog. Beide strebten eine Reform der englischen

Bühne nach den in Paris erhaltenen Eindrücken an. Sie führten in Nachahmung der Franzoſen nicht nur die Frauen, ſondern auch die Bühnendecoration auf dem engliſchen Theater ein. Andrerſeits ſtanden ſie aber auch noch unter dem Einfluſſe des früheren oder, wie man es jetzt im Unterſchiede von dem ihren nannte, des altengliſchen Theaters, nach deſſen Muſtern der größte Theil ihrer eigenen Stücke gearbeitet war. Auch blieben ſie auch darum noch abhängig von demſelben, weil ſie bei dem Mangel an neuen, nach franzöſiſchen Muſtern gearbeiteten Dramen mit ihrem Repertoire faſt ganz auf die alten Stücke angewieſen waren. Obſchon ſie den Scenenwechſel im Acte feſthielten und die Verwandlung bei offener Scene als neues Reizmittel einführten, ſchien es doch nicht möglich, alle älteren Stücke ohne Veränderung mit den neuen ſceniſchen Mitteln zur Darſtellung zu bringen. Man hielt ſich daher vorzugsweiſe an die, welche ſich hierzu eigneten, und unterwarf andere einer Ueberarbeitung. Fletcher, Maſſinger, Ben Jonſon, Shirley kamen vor allen anderen wieder in Aufnahme. Doch auch Shakeſpeare wurde gleich von Anfang an wieder herangezogen. 1661 wird deſſen Hamlet erwähnt; 1662 Maß für Maß, unter dem Titel Law against lovers in der Bearbeitung Dryden's, ſowie Romeo und Julia, 1663 Othello und Heinrich IV., 1664 Macbeth, Heinrich VIII. und Lear, 1667 die bezähmte Widerſpänſtige unter dem Titel Sauny, the Scot, eine Proſabearbeitung Lacy's; 1672 Macbeth von Davenant, 1678 Titus Andronicus von Ravenscroft und Timon of Athens or the manhater von Shadwell, 1679 Troilus and Cressida or truth found too late von Dryden, 1680 Romeo und Julia in römiſchem Gewande unter dem Titel Cajus Marius von Otway, 1681 Richard II. unter dem Titel The italian usurper, Lear von Tate und Heinrich VI. von Crowne, 1682 Cymbeline unter dem Titel The injured princess von Durfey, 1692 der Sommernachtstraum als Oper unter dem Titel The fairy queen, 1696 der Kaufmann von Venedig unter dem Titel The Jew of Venice von Granville, 1700 Measure for Measure or beauty the best advocate von Gildon und Richard III. von Cibber u. ſ. f. Alſo meiſt Ueberarbeitungen, zum Theil ſehr geſchmackloſer Art. Doch weichen dieſelben nicht immer in ſo lächerlicher Weiſe von den Originalen ab, wie der von Davenant und Dryden bearbeitete, 1667 zur Aufführung gebrachte Tempest, nun auch The enchanted island genannt, von dem

Dryden, der ihn bewundert, das Verdienſt faſt ganz Davenant zuſchreibt. Hier findet ſich neben Caliban auch noch Sycorax vor; Hippolyto (Ferdinand), als ein Mann, der noch nie ein Weib ſah, und neben Miranda eine Schweſter Dorinda, die, wie ſie, in völliger Abgeſchloſſenheit aufgewachſen und in völliger Unwiſſenheit über den Unterſchied der Geſchlechter erhalten worden iſt. Die ſchöne Scene zwiſchen Ferdinand und Miranda erhält nun einen ganz lächerlichen und lüſternen Anſtrich. 1673 wurde der Sturm auch als Oper behandelt, worunter man ſich freilich nicht das vorſtellen muß, was heute mit dieſem Namen bezeichnet wird. Melodramatiſche Inſtrumentalbegleitung, eingeflochtene Geſänge und Tänze, gereimte Verſe, Aufzüge und decorativer Prunk genügten, ein Schauſpiel zur Oper zu machen. Dies war ein Jahr früher auch ſchon mit Macbeth geſchehen. Der Sturm hatte in dieſer Geſtalt einen ganz ungeheuren Erfolg, nach Hamlet den größten, den um dieſe Zeit ein Stück auf der Londoner Bühne errungen. Dies rief 1674 ſogar eine Parodie The mock tempest von Duffet hervor. — In Macbeth erſcheint bereits im erſten Acte außer Banquo's Geiſt auch der von Duncan, wie jener nur von Macbeth, wird dieſer nur von Lady Macbeth geſehen. — In Romeo und Julia erhielt die erſte Bearbeitung einen glücklichen Ausgang, der aber nicht allgemein anſprach; das Stück wurde demgemäß abwechſelnd mit glücklichem und unglücklichem Ausgang gegeben. Auch eine Counteß Paris ſpielte darin eine Rolle, vielleicht als Mutter des Grafen. — Shakeſpeare wurde alſo, wenn auch in veränderter Geſtalt, faſt durch das ganze Jahrhundert gegeben, was ohne Zweifel ein Verdienſt der Schauſpielkunſt war, da Hart, Betterton und Mrs. Barry die hervorragenden Rollen in ſeinen Stücken zu ihren bewundertſten Leiſtungen zählten. Zwiſchen 1682 und 1700 ſcheint jedoch eine merkliche Abnahme des Intereſſes dafür eingetreten zu ſein. Dies erklärt ſich zum Theil aus den erregten politiſchen Verhältniſſen der Zeit, welche in den 80er Jahren das Theaterintereſſe überhaupt ſehr beeinträchtigten. Die Bewunderer des Dichters klagten aber fort und fort über Vernachläſſigung desſelben. Auch mochte ſich die Kenntniß des Publikums faſt ganz nur auf die verkümmerten Bühnenbearbeitungen beſchränken, an denen der Dichter nur zu oft auf den trivialen Standpunkt ſeiner Bearbeiter herabgezogen erſcheint. Sie hatten zum Theil ſo große Veränderungen erlitten, daß die Bearbeiter ſie für Originalwerke

ausgeben konnten. Eines der wunderlichſten Beiſpiele hiervon iſt Otway's Cajus Marius, auf den ich ſpäter zurückkomme. Selbſt Männer von Fach citirten damals veränderte Stellen, als ob ſie von Shakeſpeare ſelber herrührten. Welche Urtheile zugleich über Shakeſpeare damals gewagt werden durften, läßt ſich aus einzelnen Bemerkungen Pepy's erkennen, welcher um 1662 den Sommernachtstraum als das dümmſte und lächerlichſte Stück, das er jemals geſehen, Was ihr wollt aber als überaus ſchwächlich bezeichnet. Heinrich VIII. war ihm eine aufgepuffte Armſeligkeit, Othello unbedeutend gegen die Stücke der Neuzeit, Macbeth konnte ihm heute gefallen, morgen ſtieß er ihn ab, je wie er gerade gelaunt war. Urtheile, welche wohl ganz im Sinne der eleganten Welt waren und von Rymer in A short view of tragedy; with some reflections on Shakespeare (1693) noch weit überboten wurden. Hier heißt es unter Anderem über Othello: „in dem Wiehern eines Pferdes, in dem Knurren eines Kettenhundes liegt noch ein Sinn, hier iſt noch ein lebendiger Ausdruck erkennbar und, wie ich ſagen möchte, mehr Menſchliches, als dies nur zu oft in den tragiſchen Tiraden (flights) Shakeſpeare's der Fall. Scenen, wie die zwiſchen Othello und Jago gehören in das Bereich derer, welche die Welt auch beſtimmt hat, dem Harlekin und Scaramuccio nachzulaufen. Die Idee des Stücks iſt monſtrös, die Ausführung unharmoniſch und ſchmutzig. Statt Mitleid oder irgend eine tragiſche, vernünftige Leidenſchaft zu erregen, erfüllt es nur mit Schrecken und Abſcheu. Wenn ein Vorgang, wie der in Othello, oder ein Stück unverdaute und übel zugerichtete Geſchichte ſich auf der Bühne frech den heiligen Namen der Tragödie beilegen darf — iſt's dann ein Wunder, daß das Theater ſittenlos iſt und immer tiefer herabſinkt und der alte Ruf, die Würde der Dichtkunſt in Verachtung verfällt?"

Allein dieſe Urtheile wurden doch weit überwogen von dem begeiſterten Lobe eines Dichters, der in der Literatur damals den größten Einfluß ausübte, von dem Lobe Dryden's in ſeinem Essay on dramatic poesy. Nach ihm war Shakeſpeare von allen neueren, vielleicht ſelbſt von allen älteren Dichtern derjenige, welcher den umfaſſendſten Geiſt hatte. „Alle Bilder — heißt es hier unter Anderem — welche er je von der Natur empfangen, waren jederzeit unmittelbar gegenwärtig in ſeinem Geiſt; er hatte nicht nöthig, ſie mühſam und

auf gut Glück wieder hervorzuarbeiten. Wenn er etwas beſchreibt, ſo ſieht man es nicht nur, man fühlt es zugleich. Diejenigen, welche ihm Mangel an Schulbildung vorwerfen, ertheilen ihm gerade hierdurch das größte Lob. Er wußte ſchon alles von Natur aus und bedurfte nicht erſt der Bücher, um in dem der Natur zu leſen; er wendete das Auge nach innen und fand ſie da, in ſich ſelbſt. Ich ſage nicht, daß er ſich überall gleich ſei, wäre er das, ſo würde ich ihm ſelbſt noch unrecht thun, wenn ich ihn den größten Menſchen vergliche. Er iſt zuweilen geſchmacklos und flach, ſein Witz artet zuweilen in's Zweideutige aus, ſein Ernſt ſchwillt nicht ſelten zum Bombaſte an, aber er iſt jederzeit groß, ſobald ſich ihm die Gelegenheit dazu darbietet. — Wenn ich Jonſon mit Shakeſpeare vergleichen wollte, ſo würde ich jenen den correcteren, dieſen den ſchöpferiſcheren Dichter (the greater wit) nennen müſſen. Shakeſpeare war der Homer oder Vater unſerer dramatiſchen Dichter, Jonſon der Virgil, das Muſter eines durchgebildeten Schriftſtellers. Ich bewundere dieſen, aber ich liebe Shakeſpeare."

Es läßt ſich ſchon hiernach erwarten, daß der Einfluß des franzöſiſchen Dramas noch längere Zeit ein beſchränkter blieb, daß er nur ganz allmählich an Kraft gewann. Directe Ueberſetzungen treten überhaupt zunächſt nur vereinzelt auf. Auch hier finden wir meiſt ganz freie Bearbeitungen, die ſich für ſelbſtändige Erzeugniſſe ausgeben. Die Uebertragungen von Mrs. Philips, Pompey (1663) und Horace (1667) von Corneille (1671 erſchien letzterer auch von Cotton überſetzt), gehören zu den früheſten Erſcheinungen dieſer Art in dem vorliegenden Zeitraum. Sie ſcheinen jedoch nicht auf dem öffentlichen Theater, wohl aber bei Hofe dargeſtellt worden zu ſein, wo der ſittenſtrenge und theaterfeindliche Evelyn 1668 den Horace der ſelbſt von ihm als virtuous bezeichneten Verfaſſerin ſah. Ein neuer Beweis, daß Carl II. das im franzöſiſchen Geſchmack gehaltene ernſte Drama begünſtigte. Dagegen wurde 1667 eine Ueberſetzung von Corneille's Heraclius, der auch ſchon 1664 von Lodovic Carlell überſetzt worden war, in Lincoln Innfields gegeben. Ihnen folgte in demſelben Jahre Dryden's Sir Martin Marr-all, eine Bearbeitung von Molière's Etourdi, 1668 Davenant's The man's the master nach Jodelet und L'héritier ridicule von Scarron, 1670 Medbourne's Tartuffe or the French

puritan*) und Betterton's Amorous Widow nach Molière's George Dandin, 1671 Ravenscroft's The Citizen turned Gentleman or Mamamouchi nach Molière, 1673 Wycherley's Country wife, in welchem Motive aus Molière's Ecole des maris verarbeitet sind. Um diese Zeit tritt auch im ernsten Drama der französische Einfluß entschiedener hervor, um später aber wieder etwas nachzulassen, was bei Betrachtung der einzelnen hervorragenderen Dichter noch etwas weiter ausgeführt werden wird.

Bei dem durchaus höfischen Charakter, welchen das englische Drama in dieser Periode seiner Entwicklung gewann, kann es nicht Wunder nehmen, daß es zum guten Tone gehörte, sich darin zu versuchen, und wir daher einer Menge von Dilettanten zumeist aus den höheren Ständen, darunter nicht wenigen Frauen unter den dramatischen Dichtern begegnen. Doran (in seinen Annals of the English stage etc.) theilt die Bühnendichter der bis zum Ausgang des Jahrhunderts reichenden Periode in Schauspieler-Dichter, in Vornehme Dichter, die er auch Amateurs nannte, in Dichter von Beruf und in Dichterinnen ein. Zu ersteren rechnet er Betterton, Medbourne, Jevon, Mountfort, Carlile, Joseph Harris, George Powell, Doggett und Cowley Cibber; zu den Amateurs die Herzöge Buckingham und Newcastle, George Digby, Graf von Bristol, Wilmot, Graf von Rochester, den Grafen von Caryll, Lord Orrey, Viscount Falkland, Lord Lansdawn, genannt Granville, Sir Samuel Tuke, Sir William Killegrew, Sir Robert Stapylton, drei Howards: Edward, James und Robert, Sir Lodovic Carlell, Sir Francis Fane, Major Porter, Sir George Etherege und Sir Charles Sedley, Rhodes, Revet, Nevil Payne, Tom Rawlins, Saunders, Wilson, Higdon, Duffet, Gould, Peter Motteux, Charles Hopkins, Boyer; zu den Berufsautoren: Davenant, Dryden, Lee, Cowley, Shadwell, Flecknoe, Settle, Crowne, Ravenscroft, Wycherley, Otway, D'Urfey, Banks, Rymer, Tate, Brady, Southerne, Congreve, Cibber, Dilke, Vanbrugh, Gildon, Farguson, Dennis und Rowe; zu den Dichterinnen: Mrs. Philips, Mrs. Aphra Behn, Mrs. Manley, Mrs. Cockburne und die Schauspielerinnen Mrs. Pix und Mrs. Centlivre. Es läßt sich aber leicht erkennen, daß diese Eintheilung ihre

*) 1717 folgte eine Bearbeitung dieses Stücks von Cibber unter dem Titel The Non-Juror und 1768 Bickerstaffe's Hypocrite.

Unzuträglichkeit hat, daß der Begriff des Berufsdichters einzelne der übrigen Kathegorien nicht ausschließt, der Begriff der Amateurs sich mit dem der vornehmen Dichter nicht vollständig deckt und die Begriffe der Liebhaber und der Berufsdichter nicht streng auseinander zu halten sind. Ich will also hiervon ganz absehend die bedeutendsten Erscheinungen des ganzen Gebiets nach ihrer chronologischen Folge etwas näher in Betracht ziehen, wodurch es zugleich am Besten möglich sein wird, in Kürze ein Bild von der Entwicklung des Dramas der vorliegenden Periode zu geben.

Davenant und Killegrew gehören auch noch deshalb an die Spitze dieser Darstellung, weil sie als Gründer der neuen englischen Bühne nicht übergangen werden dürfen.

William Davenant*), der Sohn eines Weinhändlers, wurde Ende 1605/6 zu Oxford geboren. Eine Anecdote macht ihn sogar zu einem Sohne Shakespeare's, der an der schönen Wirthin der Crowne taverne ein allzubegehrliches Gefallen gefunden habe. William soll sich auf diese vermeintliche Ehre, welche ihn als den Erben des großen Dichtergenies erscheinen ließ, mit Preisgebung der mütterlichen Ehre sogar nicht wenig eingebildet haben. Er studirte in Lincoln's College, kam als Page in den Dienst der Herzogin Richmond, wodurch er später in den von Lord Brooke trat. Nach der Ermordung des letzteren zog er durch seine Gedichte und Schauspiele die Aufmerksamkeit von Endymion Porter und Henry Jernyns auf sich, zu denen er ebenso wie zu John Suckling ein freundschaftliches Verhältniß gewann. Dies brachte ihn in Verbindung mit dem Hof, an dem er nach Ben Jonson's Tode als Laureat und Hofpoet eine begünstigte Stellung einnahm. 1641 wurde er im Parlamente beschuldigt, die Armee zum Abfall verleitet zu haben. Er rettete sich durch die Flucht, kehrte aber bald nach England, zur Vertheidigung der Sache des Königs zurück. 1643 wurde er während der Belagerung von Gloucester für bewiesene Tapferkeit zum Ritter geschlagen. Der unglückliche Gang der Ereignisse nöthigte ihn aber bald auf's Neue, sein Vaterland zu verlassen. Er wendete sich nach Frankreich und schloß sich hier dem

*) The dramatic works of Sir W. Davenant, with memoir and notes. 5 vols. 1872. — Siehe über ihn auch die Abhandlung Elze's im Shakespearejahrbuch v. 1869, sowie Malone (a. a. O.) 343. — Ward, a. a. O. II. 359.

Prinzen von Wales und der Königin Mutter an. Hier begann er auch die epische Dichtung Gondibert, die später so viel Aufsehen erregte. Im Jahre 1650, mit einer Sendung nach Virginien betraut, gerieth er in englische Gefangenschaft. Er wurde zunächst nach der Insel Wight, dann nach dem Tower gebracht. Nach einer Ueberlieferung soll er sein Leben und seine Freiheit dem Edelmuthe zu danken gehabt haben, den er vor einiger Zeit gegen zwei in seine Hände gerathene Aldermen der Stadt York geübt hatte. Wahrscheinlicher ist, daß er sie der Verwendung Milton's geschuldet. Es muß ihm gelungen sein, sich hierauf in London einen gewissen Einfluß zu schaffen, um an die Wiederaufnahme des Theaters denken und hierzu von Cromwell die Erlaubniß erhalten zu können. Das ihm von Carl II. verliehene Theaterprivileg sollte er ungleich kürzere Zeit, als Killegrew genießen, da er bereits am 17. April 1668 verschied. Er liegt in der Westminsterabtei unweit der Ruhestätte Ben Jonson's begraben, zu dessen Epitaph: „O rare Ben Jonson!“ das seine: „O rare Sir William Davenant!“ das Pendant bildet.

Die älteren, vor der Restauration entstandenen dramatischen Dichtungen Davenant's nehmen wahrscheinlich nachstehende Reihenfolge ein: Alcoine, king of the Lombards nach einer Novelle Bandello's (gedr. 1629), später von ihm auch noch in Prosa beaebeitet; The cruel brother (gest. 1627, gedr. 1630); The just italian (gedr. 1630). In diesen drei Tragödien, von denen The cruel brother die schlechteste ist, spielen Wollust und Grausamkeit die hauptsächlichsten Rollen. Eine, allerdings nur ganz äußerliche, Nachahmung Webster's und Ford's ist dabei unverkennbar. Den Masken The temple of love und The triumphs of the prince d'Amour folgten die Lustspiele: The platonic lovers und The wits (1636), die zu ihrer Zeit sehr gefielen. Die Tragödie The unfortunate lovers näherte sich der Manier Fletcher's an und zwar in den pathetischen Stellen nicht ohne Glück. Auch The faire favourite, Distresses und das Lustspiel News of Plymouth gehören noch dieser Zeit an. Von den ersten Versuchen in Rutland house ist schon oben die Rede gewesen. The siege of Rhodos wurde von Davenant später auch noch zum wirklichen Schauspiel in zwei Theilen ausgearbeitet (1661). Auch sie sind wieder in Reimversen von ungleicher Länge geschrieben. Davenant legte hierdurch den Grund zu denjenigen Spielen, die man etwas später mit dem Namen von

heroic dramas bezeichnete. Eine Anlehnung an die Franzoſen iſt unverkennbar. 1662 erſchien Davenant's Ueberarbeitung von Shakeſpeare's Measure for Measure unter dem Namen Law against Lovers. Motive aus Viel Lärm um Nichts, insbeſondere die Figuren Benedict's und Beatrice's, ſowie Muſik und Geſang fanden Eingang darin. Auch zu dieſen „Adaptions", wie man ſie ſpäter genannt, gab dieſer Dichter das Beiſpiel. Zu ihnen gehört noch das Drama The rivals, welches eine Ueberarbeitung der Fletcher'ſchen Two noble kinsmen iſt. Es wurde 1664 mit großem Erfolge gegeben und 1668 gedruckt. In The play-house to be let, welches, wie es ſcheint, ſchon 1665 gegeben, aber erſt 1673 gedruckt wurde, war der Verſuch zu einer neuen Art dramatiſcher Unterhaltungen gemacht. Nach einem den erſten Act bildenden Vorſpiel, welches Verhältniſſe der Bühne und ſeines Theaters zum Gegenſtand hatte, bringt der zweite Akt eine Bearbeitung von Molière's Cocu imaginaire, welches fingirter Weiſe von einer franzöſiſchen Geſellſchaft in gebrochenem Engliſch dargeſtellt wird, der dritte und vierte Act aber die Darſtellungen von Davenant's älteren muſikaliſch-declamatoriſch-pantomimiſchen Unterhaltungen Sir Francis Drake und The cruelty of the Spaniards in Peru, während der letzte mit einer kurzen Tragödie, die Liebe Cäſar's und Antonius' zu Cleopatra behandelnd, ſchließt. Nur einen Monat vor dem Tode des Dichters erſchien auch noch das ſchon früher erwähnte, halb in Proſa geſchriebene Luſtſpiel The man's the master. Seine übrigen Stücke ſcheinen erſt nach Davenant's Tode gegeben worden zu ſein, zuerſt die mit Dryden unternommene Bearbeitung des Tempest (1668). Sodann, wie es ſcheint 1672, ſein zur Oper bearbeiter Macbeth, von dem Steevens ſagt, daß faſt jede Schönheit der Shakeſpeare'ſchen Dichtung verdorben oder unterdrückt worden ſei. Anders lautet freilich Dryden's Urtheil über die Davenant'ſchen Bearbeitungen, der in ſeinem Vorworte zum Sturm von ihm ſagt: „Er beſaß eine ſo raſche Einbildungskraft, daß er mit Allem, was man ihm gab, ſofort einen gefälligen, überraſchenden Gedanken zu verbinden wußte, und dieſe raſchen Einfälle waren, im Widerſpruche mit einem alten lateiniſchen Sprichworte, nicht ſeine wenigſt glücklichen. Ebenſo ſchnell wie ſeine Phantaſie war, waren ihre Erzeugniſſe ungewöhnlich und neu. Er brauchte von keinem Andren zu borgen, denn ſeine Erfindungen waren ſo eigenthümlich, daß ſie ſchwer aus dem Kopf eines Andren hätten hervorgehen können.

Seine Verbeſſerungen waren beſonnen und einſichtsvoll. Auch war er gegen ſeine eigenen Arbeiten ſtrenger als gegen die eines Andren und verwendete auf die Ausführung derſelben doppelt die Arbeit und Mühe, die er zum Entwurfe gebraucht hatte." Verglichen mit den Dichtungen, beſonders den Bearbeitungen Davenant's muß dieſes Urtheil des oft ſo ſcharfſichtigen Dryden uns heute freilich ſehr übertrieben erſcheinen.

Thomas Killegrew, 1611 zu Henworth geboren, kam früh an den Hof, wo er zunächſt als Page in den unmittelbaren Dienſt Carl I. trat. Er ſcheint ſich demſelben beſonders durch ſein Temperament und ſeine heitere Laune empfohlen zu haben, da er den Beinamen The king's jester trug. Ein treuer Anhänger der Stuarts, ſchloß auch er ſich dem Sohn ſeines früheren Gebieters während ſeines Exils in Paris an. 1651 wurde er von dieſem mit einer Sendung nach Venedig betraut. Er benahm ſich hier aber ſo ſchlecht, daß er die Stadt auf Befehl des hohen Raths verlaſſen mußte, worauf er ſich längere Zeit in Italien herumtrieb, wo der größere Theil ſeiner dramatiſchen Arbeiten entſtanden ſein mag, da nur die beiden Tragicomödien The prisoners und Claricilla ſchon früher (1641) gedruckt waren, alle übrigen: The princess, The pilgrim, Cicilia and Clorinda (2 parts), Thomaso (2 parts) und The parson's wedding aber erſt 1664 in einer Geſammtausgabe erſchienen. Von all dieſen Stücken ſcheinen nur Claracilla und The parson's wedding geſpielt worden zu ſein. Nach der Reſtauration erhielt Killegrew das Amt eines Groom of the bed-chamber und ſtand in ſo hoher Gunſt bei dem König, daß ſich verſchiedene Anecdoten von dem Freimuthe erhalten haben, den er ſich gegen dieſen herausnehmen durfte. Es iſt wiederholt in Zweifel gezogen worden, welcher von den Killegrews, er oder ſein Bruder Henry das Patent zur Errichtung eines Theaters erhielt. Wenn es aber ſchon unwahrſcheinlich iſt, daß letzterer, der zwar auch ein Schauſpiel: The conspiracy, jedoch ſchon um 1638 geſchrieben hatte, nach der Reſtauration aber als Kaplan im Dienſte des Herzogs von York ſtand und ſpäter Rector von Wheathamſted wurde, ein derartiges Amt übernommen haben könnte, ſo wird die Frage doch auch durch den Umſtand entſchieden, daß unmittelbar nach dem Tode Thomas Killegrew's, welcher am 19. März 1682 zu White-

hall erfolgte, die beiden Schauspielertruppen The king's servants und The duke of York's players zu einer einzigen vereinigt wurden.

Zu den Ersten, welche die neue Bühne mit Stücken versorgten, gehörte John Wilson. Von seinen Lebensschicksalen wissen wir nur, daß er von Geburt ein Schotte und später längere Zeit Secretär des Herzogs von York in England und hierauf Recorder von Londonderry war. Auch in Dublin verbrachte er mehrere Jahre, den Schluß seines Lebens aber in England, wo er 1696 zu London starb. Seine dramatischen Dichtungen scheinen fast alle vor seiner Uebersiedlung nach Irland geschrieben worden zu sein. Sein Andronicus Commenius war bereits 1664, The projectors waren 1665 im Drucke erschienen, The cheats schon vor 1663 gegeben worden. Nur Belphegor or the marriage with the devil gehört wahrscheinlich einer späteren Zeit an, da es erst am 13. October 1690 licensirt und im nächsten Jahre gedruckt wurde. Wilson hatte sich ganz nach Ben Jonson gebildet und besaß auch die hervorstechenden Eigenschaften desselben. The Cheats, welche sehr beliebt waren, sind eine überaus witzige Satire auf den Mißbrauch der Leichtgläubigkeit, die Figuren des astrologischen Charlatans Mopus und des dissentistischen Geistlichen Scruple sind trefflich gezeichnet. In The Projectors bildet die Sucht, auf außergewöhnlichem Wege schnell reich zu werden, den Gegenstand der Verspottung. Die vorzüglich durchgeführte Figur des Geizhalses Suckdry ist zum Theil dem Plautus entlehnt, die Scene des 3. Aktes, in welcher die Frauen ihre Rechte verfechten, erinnert an Aristophanes. In Andronicus Commenius lieferte die Geschichte schon einen so romantisch abenteuerlichen Stoff, daß es keiner weiteren Zuthat des Dichters bedurfte. Er hat sich streng an die Geschichte gehalten und in seinem Helden, sowie in Manuel Gestalten voll dramatischem Leben geschaffen. Der Stoff zu Belphegor ist einer Novelle Machiavelli's entnommen, in welcher es heißt: „Da es in der Hölle bemerkt wurde, daß die, welche hineinkamen, die Schuld immer ihren Weibern beimaßen, so kamen die Teufel überein, daß einer von ihnen die Gestalt eines Menschen annehmen und, allen menschlichen Bedingungen unterworfen, ein Weib freien und mit ihr 10 Jahre verheirathet sein sollte, um dann zurückzukehren und getreuen Bericht zu erstatten." Ein ähnliches Thema war schon mit großem Erfolge in Green, the collier of Croydon behandelt worden. Belphegor war weniger glücklich. —

Wilson's Arbeiten zeichnen sich durch männliche Kraft und geistige Gesundheit aus. Seine Stärke liegt in der Charakterführung, doch muß er wohl selbst nur eine niedrige Meinung von seinem Talente gehabt haben, um es der Bühne so bald ganz entziehen zu können.

Fast gleichzeitig mit ihm trat derjenige Dichter hervor, welcher das Drama der ganzen Epoche durch die Stellung, die er sich in der Literatur geschaffen, beherrschte. John Dryden*), am 9. August 1631 zu Oldwinkle bei Oundle in der Grafschaft Northampton, der Sohn des Erasmus Dryden, Esqr., in vermöglichen Verhältnissen geboren, erhielt seine Erziehung in Westminster, wo er bereits Proben seiner außergewöhnlichen Begabung ablegte. 1649 siedelte er nach Cambridge über, wo er 1653 den Grad eines Bachelor of Arts erwarb. Auf den Tod Cromwell's dichtete er 1658 die Heroic stanzas on the late Lord Protector und erregte damit großes Aufsehen. Nur zu bald sollte er aber mit erneuten Kundgebungen seines Talents auch das Schwankende seines Charakters offenbar werden lassen, indem er in seiner Astraea Redux die Rückkehr Carl II. ebenso dithyrambisch verherrlichte und auch die Krönung desselben mit dem Jubelgedichte, Panegyric to his Majesty on his coronation, feierte. Inzwischen wird man den allgemeinen Umschwung der Zeit zu berücksichtigen haben, der etwas so Fortreißendes hatte, daß nur eine starke Natur ihm zu widerstehen vermocht haben würde. Der Lohn sollte nicht ausbleiben. 1662 wurde Dryden zum Mitgliede der Royal society ernannt. Im nächsten Jahr begann er seine Laufbahn als Bühnendichter. Macaulay hat es wahrscheinlich zu machen gesucht, daß Dryden bei dem ihm mangelnden Talente, wohl nur durch die Aussicht auf Erwerb hierzu bestimmt worden sei, da keine Dichtungsgattung zu jener Zeit hierin so viel Chancen geboten habe. Allein die Beispiele, die er dafür anführt, gehören schon einer etwas späteren Zeit an.**) Ich glaube kaum, daß Davenant oder Killegrew damals, wo sie noch nicht einmal ihre neuen Häuser bezogen hatten, so große Opfer dafür zu bringen im Stande waren, und bin vielmehr überzeugt, daß Dryden

*) Walter Scott's edition of Dryden's works. — Samuel Johnson, lives of the most eminent poets. II. Lond. 1782. — Ward, a. a. O. II. 496. — Hettner, a. a. O. 3. Aufl. I. 84. — Taine, a. a. O. III. S. 42.

**) Das Honorar nämlich, das Otway (1676) für seinen Don Carlos, Shadwell (1688) für seinen Squire of Alsatia bezog.

ſich auch hier mehr von dem Zuge und Tone der Zeit beſtimmen ließ; zudem es, wenn man Form und Charakter ſeines erſten Stücks in Betracht zieht, nicht unwahrſcheinlich iſt, daß er es aus Gefälligkeit für Killegrew geſchrieben habe, deſſen Unternehmen er vielleicht durch dasſelbe zu fördern gedachte. Es verdient wenigſtens Beachtung, daß er es, trotz ſeines beſonderen verſificatoriſchen Talents, in Proſa geſchrieben und, trotz ſeiner Neigung zum Heroiſchen, den Ton der niederen Poſſe gewählt hat. In der That giebt Dryden's Wild gallant Killegrew's Parson's wedding an Obſcönität nichts nach. Obſchon er damit dem Geſchmack der Zeit zu entſprechen glaubte, wurde derſelbe doch ſo wie dieſer von einem Theile des Publikums wie der Kritik anfangs abgelehnt.

Sowohl dem Wild gallant (1663), wie dem ein Jahr ſpäter folgenden Luſtſpiel The rivals ladies, welches in Verſen, zum Theil ſelbſt in Reimen geſchrieben iſt, liegen ſpaniſche Stücke zu Grunde, die Dryden vielleicht nur aus franzöſiſchen oder italieniſchen Bearbeitungen kannte. In der Widmung an Lord Orrery*) ſpricht er ſich eingehend über die Bedeutung des Reims im Drama, insbeſondere in der Tragödie aus. Ward ſchreibt dem Lord, ich weiß nicht mit welchem Rechte, das zweifelhafte Verdienſt zu, dem engliſchen Drama den Reim wieder zurückgegeben zu haben, da ſein früheſtes Stück 1664 auf der Bühne erſchien, Davenant, wie wir geſehen, den Reim aber ſchon in ſeinem Siege of Rhodos, der muſikaliſchen Unterhaltung, wie dem Schauſpiele, anwendete. Der Vortheile, welche der gereimte Vers vor

*) Roger Boyle, Earl of Orrery, 25. April 1621 geboren, ein bedeutender Staatsmann, der ſich große Verdienſte um die Reſtauration der Stuarts erworben und eine hohe Stellung in Irland bekleidete, widmete ſich auch gelegentlich der dramatiſchen Poeſie, wie Dryden ſagt, nur, wenn er von der Gicht niedergeworfen und hierdurch den Geſchäften entzogen wurde. Er hat 8 Dramen geſchrieben (Henry V., 1664 aufgef., 1668 gedr; Mustapha. 1665 aufgef., 1667 gedr.; The black Prince, 1667 aufgef., 1669 gedr.; Tryphon, 1668 aufgef., 1672 gedr.; Guzman, 1671 aufgef., 1693 gedr.; Herod, 1694 gedr.; Mr. Anthony, 1690 gedr. und Altemira, 1702 geſchrieben), die ſämmtlich 1739 geſammelt erſchienen und zu der Gattung der ſogen. heroiſchen Dramen gehören. Die großen Lebenserfahrungen und die ſeltene Menſchenkenntniß dieſes Mannes konnten für ſeine Dichtung nicht werthlos ſein. Im Uebrigen liegen ihre Vorzüge aber nur in der Verſification, da ihm die wirklichen Eigenſchaften eines dramatiſchen Dichters, ja eines Dichters überhaupt abgingen.

dem Blankvers voraus habe, ſollen nach Dryden ſo viele ſein, daß es ihm an Zeit fehlte, ſie alle zu nennen. Die wenigen, welche er namhaft macht, weiſen aber auf das geringe Gefühl und Verſtändniß dieſes Dichters für das eigentlich Dramatiſche hin. Ihm war nämlich der Reim beſonders deswegen von ſo großem Werth, weil er das Gedächtniß beim Lernen unterſtütze, weil er die Schönheit der Gegenſätze des Dialogs hebe und endlich die Phantaſie bei ihrer Thätigkeit binde, begrenze und regulire. Der Reim war, wie es ſcheint, das Erſte, worin Dryden die Franzoſen unmittelbar nachahmte. Er kommt auf die Bedeutung ſeiner Anwendung im Drama noch öfter zurück. Zunächſt in der Widmung zu ſeinem Indian Emperor or the conquest of Mexico (1665), einer Fortſetzung der Indian Queen von Robert Howard*), die beide in gereimten Verſen, dem jetzt als das heroiſche bezeichneten Versmaß, geſchrieben ſind. In noch ausführlicherer Weiſe geht er in dem Essay on dramatic poesy (1668) darauf ein, wo er, nach der darin beobachteten Methode, alles, was ſich dafür und dawider ſagen läßt, zuſammenſtellt. Das Endergebniß iſt, das letzteres immer nur nicht die Unzweckmäßigkeit des Reimes, ſondern die Unzulänglichkeit der Dichter beweiſe. Uebrigens fordert er ihn nur für die Tragödie und das heroiſche Drama und auch für dies nicht ausſchließlich, da er daneben den Blankvers zulaſſen will. In dem ſeinem Conquest of Granada vorausgeſchickten Essay: Of heroical plays (1670), faßt er ſeine Anſicht darüber nochmals zuſammen: „Wer bei dem Blankverſe ſtehen bleibt — heißt es hier — ſchlägt ſeine Wohnung zwiſchen zwei Wirthshäuſern im freien Felde auf. Er verzichtet einerſeits auf die Natürlichkeit, welche die Proſa darbietet, ohne doch andrerſeits die letzte Vollendung der Kunſt erreicht zu haben.“ Daß Shakeſpeare, Jonſon und Fletcher trotz des Blankverſes als höchſte Muſter gelten, iſt ihm kein Gegenbeweis. Er weiß es ihnen vielmehr Dank, den Nachlebenden hierdurch etwas hinterlaſſen zu haben, worin

*) Sir Robert Howard (1626—1698) war der begabteſte der drei damals für das Theater dichtenden Gentlemen dieſes Namens. Seine Meinung von ſich überſtieg freilich ſein Talent noch um Vieles, ſo daß er wiederholt der Verſpottung anheimfiel, vor Allem in Buckingham's Rehearſal und in Shadwell's Impertinents. Selbſt Dryden griff ihn wegen ſeiner Vorrede zu The duke of Lerma (1668) an. Von ſeinen ſieben Stücken haben das gegen den Puritanismus gerichtete Luſtſpiel The committee und The Indian Queen viel Beifall gefunden.

dieſe ſie noch übertreffen können. Insbeſondere dem heroiſchen Drama ſoll jetzt nach ihm der Reim unentbehrlich ſein. Da es, wie das heroiſche Epos, Liebe und Ehre in der phantaſievollſten Weiſe darzuſtellen habe, ſo bedürfe es ſeiner, um die Sprache über die gewöhnliche Wirklichkeit zu erheben. Im Indian Emperor (1665), der ſich eines außerordentlichen Erfolgs zu erfreuen hatte, erſcheinen dieſe Anſichten bereits zur Anwendung gebracht. Doch wird den Forderungen der Franzoſen in Bezug auf die Einheit des Orts hier noch nicht Rechnung getragen.

Auch in der nach dem Romane Artamène ou le grand Cyrus der Mad. de Scudéry verfaßten Tragicomödie Secret love or the married queen (1667) findet noch ein häufiger Scenenwechſel ſtatt. Hier ſuchte Dryden zu zeigen, auf welche Weiſe eine charakteriſtiſche Anwendung vom Reimverſe, Blankverſe und der Proſa in einem und demſelben Drama zu machen ſei. Er, der in ſeinen Widmungen ſo oft den ſchamloſeſten Schmeichler gemacht, ſpielt hier den Enthaltſamen, doch ſoll dieſe Enthaltſamkeit zuletzt nur auf eine um ſo derbere Schmeichelei hinauslaufen. Andere nähmen die Gelegenheit wahr, dem König ihre Arbeiten zu widmen. Er wage es nicht, obſchon der König ſelbſt dieſes Drama als „ſein Stück" zu bezeichnen geruht habe. Doch könne er es nun umſoweniger einem der Unterthanen desſelben widmen, ſondern halte es auch ohne Widmung demjenigen geweiht, deſſen Stunden tagtäglich dem Wohl ſeines Volkes geweiht ſeien. (!) Das Stück iſt auch dadurch merkwürdig, daß es auf acht Damenrollen nur drei Männerrollen enthält. Es ſteht hierin nicht allein. Man ſuchte ganz allgemein, die Damen ſo viel als möglich in's Spiel zu bringen. Sie erſcheinen als der Mittelpunkt des ganzen Theaterintereſſes. Daher auch die Geſchmackloſigkeit, Stücke zuweilen nur von Damen ſpielen zu laſſen. Dies geſchah nicht nur mit Stücken von poſſenhaftem und frivolem Inhalt, um die Frivolität derſelben noch ſtärker und pikanter hervortreten zu laſſen, ſondern auch mit ernſten Stücken im großen Styl, wie Philaſter, was z. B. 1672—73 geſchah. Mrs. Marſhall ſprach bei dieſer Veranlaſſung den Prolog in Männerkleidern.

In demſelben Jahre erſchien der mit Davenant zuſammengearbeitete Tempest und Sir Martin Marr-all or feigned innocence. Dryden hatte in letzterem des Herzogs von Newcaſtle Ueberſetzung des Molière'ſchen Etourdi (1653) und Motive von Quinault's L'amour indiscret benutzt. Es ſcheint, daß er hauptſächlich für den Schau-

ſpieler Nokes geſchrieben war, der die Titelrolle vortrefflich ſpielte. Auch der 1668 zur Aufführung gelangte Mock Astrologer iſt nach franzöſiſchen Vorbildern (dem Feint astrologue des jüngeren Corneille und dem Dépit amoureux von Molière) entſtanden. Die Vorrede legt Verwahrung dagegen ein, daß man die Benutzung fremder Stücke ſelbſt noch dann als literariſchen Diebſtahl betrachte, falls dieſelben, wie hier, eine totale Umbildung im Geiſte der engliſchen Bühne erfuhren. „Ich bin ſo eingebildet zu ſagen — fährt er fort —, daß nichts, was ich entlehnte, verloren hat, ſondern ich ſtets alle Mühe aufwendete, es zu höherer Ausbildung zu bringen; denn unſer Theater iſt unvergleichlich merkwürdiger in dem, was dem Drama zur Zierde gereicht, als das franzöſiſche oder ſpaniſche.“ Eine Bemerkung, die freilich in dem entſchiedenſten Widerſpruche mit den Urtheilen der ſpäteren und heutigen Kritik ſteht, welche gefunden, daß vielmehr faſt alle Adaptionen der engliſchen Bühne jener Zeit, die Dryden's nicht ausgenommen, lediglich als Vergröberungen und Herabziehungen der Urbilder erſcheinen. Dies hängt mit dem ethiſchen Charakter und den äſthetiſchen Anſchauungen der damals für ſie arbeitenden Schriftſteller zuſammen, beſonders mit ihrem Begriffe vom Weſen des Luſtſpiels. Dryden ſelbſt klagt in dem Vorworte zum Mock Aſtrologer über die Geſunkenheit des letzteren in England, aber er ſchreibt dies keineswegs der Unſittlichkeit desſelben, ſondern nur der Neigung zur Karikatur und Grimaſſe zu, die er theils auf die Nachahmung der franzöſiſchen Stücke, theils auf den Mangel an ächtem Humor zurückführt, wovon er ſelbſt den, nach ihm, vorzüglichſten engliſchen Luſtſpieldichter, Ben Jonſon, nicht freiſprechen kann. Gegen den Vorwurf der Unſittlichkeit vertheidigt er es dagegen durch den Hinweis auf das Luſtſpiel der übrigen Völker. Er verwirft die Forderung, daß im Luſtſpiele die Tugend zu belohnen, das Laſter zu beſtrafen und dieſes nur verächtlich, nicht aber beluſtigend darzuſtellen ſei. Dies will er in beſchränkter Weiſe nur für die Tragödie gelten laſſen, die es mit der Darſtellung furchtbarer Verbrechen zu thun habe. Sie habe den Zweck, zu unterrichten, die Comödie wolle nur unterhalten und beluſtigen. Ihr genüge es, das Laſter, das mehr Thorheit als Verbrechen hier ſei, lächerlich zu machen. — Dryden überſieht nur, daß gerade hierin die meiſten Luſtſpieldichter der Zeit fehlten, daß ſie durchaus nicht die Thorheit, ſondern das ſittlich Verwerfliche, Strafbare zum Gegenſtand ihrer Darſtellung machten und dieſe Dar-

ſtellung hierdurch frivol wurde. Er meinte es ſicher ſo ernſt mit der Kunſt, als es ihm bei ſeinem Charakter möglich war, der ihn noch immer zu den ſittlicheren Bühnendichtern ſtellt. Was aber konnte ſelbſt noch von ihm erwartet werden, der die ausſchweifendſten, ſittenloſeſten Männer der Zeit, einen Rocheſter und Sedley, nicht nur zu ſeinen Freunden zählte, ſondern ſie auch öffentlich pries, der jenen in der Widmung zu ſeiner Marriage à la mode als das Muſter der feinen Lebensart und der Zuverläſſigkeit des Charakters, dieſen in der Widmung zu Love in a nunnery wegen ſeines natürlichen Adels und Wohlwollens lobte und mit Tibull verglich, ja der es ſich in ſeiner Apology for heroic plays and poetic licence (1674) zum Stolze und Ruhme anrechnete, mit dem verrufenſten aller Luſtſpieldichter der Zeit, mit Wycherly, durch Freundſchaft verbunden zu ſein. Es iſt kein Zweifel, daß dieſe Dichter alle an der cyniſchen und leichtfertigen Behandlung des Unſittlichen und Obſcönen keinen Anſtoß nahmen, daß ſie darauf als auf ein Recht des Luſtſpieldichters beſtanden und jeden dagegen erhobenen Einwand zurückwieſen. Es war im Grunde nur die äußerſte Conſequenz der äſthetiſchen Theorie, welche erklärte, daß der komiſche Dichter die moraliſche Häßlichkeit, die Laſter der Menſchen und Zeit in einer ergötzlichen Weiſe zur Darſtellung zu bringen habe. Wie hoch erhebt ſich auch in dieſer Beziehung Shakeſpeare über alle ſeine Vorgänger und unmittelbaren Nachfolger, z. B. in einem Stücke wie Was ihr wollt, für welches das Zeitalter Dryden's freilich ſo wenig Verſtändniß hatte, daß Pepys ein herabſetzendes Verdict über dasſelbe ausſprechen konnte.

Dryden betrachtete damals das engliſche Drama dem franzöſiſchen zwar noch weit überlegen, ſein Essay on dramatic poesy, das Beſte, was er über das Drama geſchrieben und was zu jener Zeit wohl überhaupt über das Drama geſchrieben worden iſt, läßt aber deutlich erkennen, daß man mit dem Drama der übrigen Völker neuerer Zeit*), insbeſondere mit dem der Franzoſen und ihren Theorien, vor allem mit denjenigen Corneille's nicht nur auf's genaueſte bekannt war, ſondern auch verſchiedene Geſchmacksrichtungen nebeneinander herliefen, von denen die eine den Alten, die andere den Neueren, jene den franzöſiſchen

*) Eine ſpaniſche Schauſpielergeſellſchaft hatte, wie Dryden ſagt, London kürzlich die Calderon'ſchen Dramen vorgeführt.

Dramen, diese den englischen den Vorzug gab. Er personificirte dieselben in seinem dialogisch behandelten Essay durch die Personen Neander's, Crites', Eugenius' und Lisidejus', in denen man ihn selbst, Sir Robert Howard, Lord Buckhurst und Sir Charles Sedley hat erkennen wollen. Die Vorzüge und Nachtheile einer jeden dieser Ansichten waren auf's objectivste in's Licht gestellt. Neander behält aber schließlich das Wort, indem er dem englischen Drama einen größeren Reichthum an Phantasie und eben darum auch eine größere Kunst zuspricht.

Schon in dem 1669 erschienenen Tyrannic Love or the royal martyr ist Dryden jedoch dem Corneille'schen Drama näher getreten. Dieses Stück ist ganz in gereimten Versen geschrieben, was ihm einen rhetorischen, ja sentenziösen Charakter verliehen hat, da sich die zwei Reimzeilen nicht selten zu einem sentenziösen Ausspruch verbinden und abrunden. Der Dichter, der sich von Massinger's Virgin martyr beeinflussen ließ, erklärt, bewußtermaßen einen lehrhaften Zweck damit verfolgt zu haben, um einigen hochgestellten Personen gefällig zu sein; doch sei er auch selbst zu der Einsicht gekommen, daß es nicht nur der Geistlichkeit zu überlassen sei, der Frömmigkeit ein Beispiel zu geben, sondern die Poesie hierzu ebenso sehr ein Recht, wie eine Verpflichtung habe. Nichtsdestoweniger war diesem Stücke, welches das Märtyrerthum der heiligen Catharina behandelt, der Vorwurf der Profanirung und Irreligiosität zu Theil geworden. Dryden vertheidigt sich dagegen und in der Hauptsache mit Recht. Die affectirte Dunkelheit der Ausdrucksweise, deren er sich darin befleißigt hatte, um tiefsinnig zu erscheinen, zog ihn aber im Einzelnen auch noch den Vorwurf der Hohlheit zu.

1670 folgte The conquest of Granada in zwei Theilen, deren Stoff dem Roman Almasïde der Demoiſ. de Scudéry entnommen ist, Dryden glaubte darin das heroische Drama nach Corneille'schem Muster auf seine Höhe gebracht zu haben. Zum ersten Male hatte er den Scenenwechsel völlig vermieden, dagegen von Gesang, Tanz und Musik wieder eine beschränkte Anwendung gemacht, sich aber in dem Streben nach Erhabenheit und nach dem Wunderbaren durch Verstiegenheit, Bombast und Geschmacklosigkeit so viele Blößen gegeben, daß es dem Herzog von Buckingham leicht werden mußte, darauf eine

Satire zu schreiben, wozu die anmaßende Haltung des Dichters*) und der Beifall, welchen er fand, noch überdies aufforderte.

Das frivole Lustspiel The marriage à la mode (1672) war das erste Stück, welches dem Gelächter folgte, das von Buckingham's Rehearsal (auf den ich später zurückkomme) erregt worden war. Es ist Rochester gewidmet, der ebenfalls eine feindliche Stellung gegen ihn eingenommen und Crowne zu begünstigen begonnen hatte. Er hoffte sich ihn durch Schmeichelei zurückzugewinnen, wie es scheint, aber ohne Erfolg. Das gleichzeitig erschienene Lustspiel Assignation or love in a nunnery erfuhr in seiner Anstößigkeit eine Ablehnung. Das folgende Jahr brachte Amboyna or the cruelties of the Dutch to the English merchants. Es ist der Zeitgeschichte entnommen und gehört zu den Stücken mit politischer Tendenz, die später so sehr in Aufnahme kommen sollten und bei der Abhängigkeit der Theater vom Hof fast immer im Sinne der königlichen Partei geschrieben waren die den Hauptbestandtheil des Theaterpublikums bildete. The state of Innocence and fall of men (1675), von Dryden als Oper bezeichnet, entzog sich durch den dem Milton'schen Paradise lost entnommenen Stoff der Darstellung auf der Bühne, es kam nie zur Aufführung. Der gleichzeitige Aureng-Zebe aber darf als der letzte Versuch Dryden's im heroischen Drama betrachtet werden. Er war bühnenmüde, als er es schrieb. Die letzten Jahre hatten ihm schlimme Erfahrungen gebracht. Doch war dies nur eine vorübergehende Mißstimmung. Schon drei Jahre später (1678) trat er wieder mit seinem All for love or the world will be lost hervor, in welchem er gewissermaßen mit Shakespeare zu wetteifern wagte. Es behandelt den Stoff von Antonius und Cleopatra. Vom Standpunkt der neuen Bühne ließ sich mit Recht gegen das Shakespeare'sche Stück Manches einwenden. Auch hatte Dryden all seine Kraft zusammen genommen. Während er, wie er sagt, in seinen früheren Arbeiten immer nur dem Publi-

*) So heißt es z. B. in dem Epiloge des Stücks:

If love and honour now are higher rais'd,
'Tis not the poet but the age is prais'd.
Wits now arriv'd to a more high degree,
Our native language more refin'd and free,
Our ladies and our men now speak more wit
In Conversation, than then poets did.

kum zu gefallen geſtrebt, ſuchte er hier, ſich ſelber genug zu thun. Es iſt das beſte Stück, das er geſchrieben, und die von ihm ſelbſt hervorgehobene Scene zwiſchen Antonius und Ventidius wirklich bedeutend. Dryden hatte ſich in dieſem Stück vom Reim wieder losgeſagt, um Shakeſpeare näher zu treten. Er fand jetzt die Muſter der Alten, denen die Franzoſen gefolgt, in ihrer Regelmäßigkeit doch wieder zu klein, um der engliſchen Bühne genügen zu können. Auch die Einheit des Orts war wieder aufgegeben, ſelbſt noch im einzelnen Acte; ja Dryden glaubte ſogar, daß es das engliſche Drama in noch geſteigerterem Maße verlange. In der That iſt der Scenenwechſel gegen Shakeſpeare ein ſparſamer.

Den Einwürfen, welche man gegen das Stück in Bezug auf Indecenz erhoben, macht er das Zugeſtändniß, daß es allerdings gewiſſe Handlungen gebe, die, ſo natürlich ſie ſeien, doch nicht dargeſtellt werden dürften und allzu grobe Obſcönitäten auf der Bühne auch in Worten vermieden werden ſollten. Der dichteriſche Ausdruck müſſe eine Art anſtändiger Bekleidung unſerer Gedanken ſein, wie es Hoſen und Unterröcke für unſere Glieder ſind. Doch dürfe man hierin nicht zu weit gehen, wenn man nicht in Affectation und Ziererei verfallen wolle. Er erinnert dabei an eine Bemerkung Montaigne's, welcher ſagte: „Wir ſind jetzt nichts mehr als eitel Ceremonie geworden. Die Form beherrſcht uns in dem Umfange, daß wir darüber das Weſen der Sache verlieren Wir halten uns an die Aeſte an und laſſen Wurzel und Stamm dabei fahren. Wir haben den Damen zu erröthen gelehrt, wenn ſie von dem nur ſprechen hören, was ſie ſich doch auszuüben nicht ſcheuen. Wir wagen es nicht mehr unſere Glieder zu nennen, zögern aber nicht den ausſchweifendſten Gebrauch von ihnen zu machen. Der Anſtand verbietet uns, erlaubte und natürliche Dinge mit Namen zu nennen; und wir folgen ihm auch. Die Vernunft verbietet uns, unrechte und ſchlechte Dinge zu thun, aber niemand glaubt ihren Worten.“ Dies klingt alles ſehr wahr und ſehr richtig und beweiſt auf's Neue, wie ſehr die Dichter bei ihrer brutalen und unzüchtigen Behandlung der geſchlechtlichen Verhältniſſe und der Sittenloſigkeit im Rechte zu ſein glaubten. Sie legten es aber auf eine ganz irrige und verderbliche Weiſe aus, indem ſie Natürlichkeit und Wahrheitsliebe mit Frechheit und Zügelloſigkeit verwechſelten und dieſe mit jenen bemäntelten.

Das Jahr 1679 brachte das satirische Lustspiel The kind keeper or Mr. Limberham, welches der beredteste Beweis dafür ist. Dryden hat Etherege, Wycherly und Aphra Behn darin noch zu überbieten gesucht. Es wurde, angeblich seiner Unzüchtigkeit wegen, nach der dritten Aufführung unterdrückt. Langbaine, der es für das beste Lustspiel der Zeit erklärt, behauptet dagegen, daß es nur geschehen sei, weil die Satire zu einflußreiche Leute getroffen habe. Dryden selbst giebt als Grund dafür an: es habe von dem Laster, das es zu geißeln beabsichtigte, allzuviel ausgesagt. Er verwahrt sich jedoch gegen die Behauptung, daß die Satire persönlich gewesen sei. Man glaubte nämlich in der Figur des Limberham Züge von Lawderdale und Shaftesbury zu erkennen. Für das Studium der Sittengeschichte der Zeit ist es noch heute von Interesse, so verwerflich es auch vom ästhetischen Standpunkt erscheint.

Oedipus, mit Lee zusammen gedichtet, welcher im nächsten Jahre erschien, beruht auf den Darstellungen des Sophokles und des Seneca. Er ist von den englischen Beurtheilern meist überschätzt worden. Hier ist zwar der Scenenwechsel im einzelnen Acte vermieden, doch wird dem Auge nicht nur durch die Verschiedenheit der Decoration der einzelnen Acte, sondern auch durch Geistererscheinungen, Wegziehen von Vorhängen, überraschende Ausblicke und durch Aufzüge Genüge geschafft. Auch Musik und Gesang haben Aufnahme gefunden. Bis auf die Gesänge ist der Reim auch hier wieder aufgegeben. Man glaubt, daß Dryden den 1. und 3. Act, Lee das Uebrige geschrieben habe.*)

Zu Troilus and Cressida or truth found too late (1679 in das Stationer's Book eingetragen), einer freien Bearbeitung des Shakespeareschen gleichnamigen Stückes, welches Dryden für eine noch unreife Jugendarbeit des Dichters hielt, wurde er durch den Wunsch bestimmt, „die trefflichen Gedanken und bewunderungswürdigen Züge zu retten,

*) Dieses Stück scheint Veranlassung zu einem Streite mit dem Royal Theatre gegeben zu haben, gegen welches sich Dryden verpflichtet gehabt haben soll, für einen bestimmten Antheil an den Einnahmen jährlich drei Stücke zu liefern. Dryden ließ nämlich das vorliegende Stück, vielleicht weil Lee Mitarbeiter daran war, von der Truppe des Herzogs von York darstellen, die seit 1671 ihr neues Theater in Dorset Garden bezogen hatte. Indessen wurden von dieser auch schon The tempest, Sir Martin Mar-all und Limberham gegeben, was später auch noch mit Troilus and Cressida und The spanish friar geschah.

die unter einem Haufen von Kehricht (rubbish) darin verschüttet lägen"; was fast wie ein Urtheil aus Voltaire's Munde klingt. Die Engländer haben daher wenig Ursache, sich über diesen zu beschweren, der das, was ihr vielbewunderter Dryden schon vor ihm von einem Stücke gesagt, nur auf alle Stücke des Dichters ausdehnte. Die Aenderungen mußten hiernach sehr große sein. Zu der letzten Scene des dritten Acts, zwischen Hector und Troilus, die von Langbaine für ein Meisterstück erklärt wurde, soll Betterton die Anregung und Idee gegeben haben; sie ist jedoch ganz in dem schwächlichen Geiste Dryden's. Dies gilt auch von dem Schlusse des Stücks, der ein völlig anderer geworden. Cressida wird nämlich nicht untreu, sondern giebt sich nur auf Calchas' Rath den Schein, als ob sie die Liebe des Diomedes erwidere. Troilus vertraut diesem Schein. Cressida tödtet sich, angeblich um ihre Unschuld zu erweisen, thatsächlich aber, um dem Dichter zu einem unglücklichen Schluß zu verhelfen, dem alles Tragische fehlt. Troilus tödtet hierauf den Diomedes, worauf er selbst von Achilles erschlagen wird. Aller Aufwand von Fleiß und dem, was Dryden für Kunst galt, sollte nur dazu dienen, den tiefen Abstand zu zeigen, der zwischen ihm und Shakespeare besteht. Er war nicht fähig, die Intentionen dieses Geistes in ihrer Tiefe zu fassen. Er hielt sich immer nur an die Oberfläche der Erscheinungen.

Auch diesem Stücke schickte er wieder einen kritischen Aufsatz: The grounds of criticism in tragedy voran. Obschon er darin eine Theorie der Tragödie aufstellen wollte, kommt es über einen überaus schwankenden Begriff nicht hinaus. Doch scheint er sich jetzt wieder bestimmter für die drei Einheiten der Franzosen, besonders für die Einheit oder vielmehr Einerleiheit der Handlung erklärt zu haben. Terenz — heißt es nämlich — habe die doppelte Handlung eingeführt, doch so, daß beide denselben Charakter gehabt, d. i. beide heiter gewesen seien. Wogegen die Engländer komische und ernste Handlungen miteinander verknüpft hätten, was er nicht billigt. Daher er auch nicht mehr für eine unbedingte Nachahmung Shakespeare's und Fletcher's ist. Obschon er beide noch immer sehr hochstellt, erklärt er in Uebereinstimmung mit Rymer jetzt doch ihre Pläne und ihre Motivirungen für mangel- und fehlerhaft. Den Unterschied beider aber findet er darin, daß Shakespeare mehr darauf ausgegangen sei, Schrecken (terror), Fletcher dagegen Mitleid (compassion) hervorzurufen. Mit

dieſen theoretiſchen Auslaſſungen ſteht die vorliegende Dichtung in großem Widerſpruch. Denn nicht nur iſt der Scenenwechſel im Act darin wieder aufgenommen, ſondern es wechſeln auch ernſte mit komiſchen Scenen und in Folge deſſen auch Vers und Proſa, was in dem nächſten Stücke, The Spanish friar (1681), ebenfalls wieder feſtgehalten iſt.

Inzwiſchen war die politiſche Erregung durch die Unfähigkeit, das Schwanken, die Uebergriffe der Regierung ſtärker hervorgetreten. Schon die Heirath des Königs mit einer Katholikin, der Prinzeſſin Katharina von Portugal, hatte Mißtrauen erregt, der Verkauf der Feſtung Dünkirchen und der ſchmähliche Ausgang des unpopulären Kriegs mit den Holländern das Nationalgefühl aber auf's Tiefſte verletzt. Die puritaniſche Partei erhob wieder dreiſter das Haupt. Doch auch die Royaliſten, ja ſelbſt das Cavalier-Parlament wurden von dieſem Geiſte ergriffen und zerfielen in Parteien. Es erhob ſich ein Sturm, der ſich zwar wieder legte, nachdem Clarendon zum Opfer gefallen war und Carl II. durch eine Scheinallianz mit Holland und Schweden denſelben beſchwichtigt hatte, der aber jeden Augenblick wieder hervorbrechen konnte. Und hierzu bereitete der König ſelbſt die Gelegenheit vor, indem er heimlich die Intereſſen und die Würde des Staats an Frankreich verkaufte, nur um die anglikaniſche Kirche zu Gunſten des Katholicismus und die Freiheiten der Nation zu Gunſten ſeiner Unbeſchränktheit im Innern zu ſtürzen und zu unterdrücken. Dies war der Sinn des im Jahre 1670 abgeſchloſſenen geheimen Vertrags von Dover. So geheim derſelbe auch gehalten wurde, ſo vorſichtig Carl II. auf Rath Ludwigs XIV. in der Sache verfuhr, ſo mußten die damit verbundenen Abſichten doch in dem Maße hervortreten, als man ſie zur Ausführung zu bringen ſuchte. Die Duldungserklärung, welche der König erließ, führte alle patriotiſchen und freiſinnigen Parteien zuſammen. Das Parlament erzwang nicht nur die Rücknahme derſelben, ſondern auch ein Geſetz, welches alle Katholiken vom Staatsdienſte ausſchloß. Der König appellirte an's Volk. Die Parteien der Whigs und der Tories entſtanden. Mit ihnen ein Kampf, der mit abwechſelndem Glück und mit allen Mitteln des Parteigeiſtes, Corruption der Juſtiz, Denunciantenweſen und Juſtizmorden, geführt wurde.

Dryden ſtand auf der Seite der Tories und widmete ſein Talent

ihrem Dienſte. 1681 trat er mit ſeinem Abſalon und Achitophel, einer ſatiriſchen, gegen die Partei des Herzogs von Monmouth und Shaftesbury gerichteten Dichtung hervor, welche großes Aufſehen erregte und der ein zweiter Theil von Tate folgte, dem Dryden gleichfalls nicht fremd war. Unmittelbar darauf veröffentlichte er einen noch heftigeren Angriff auf die Whigpartei unter dem Titel Medal, Satire against sedition, die ſchon den Charakter einer Denunciation hatte.

Wie wenig Dryden aber noch damals mit den geheimſten Abſichten Carls II. vertraut war, beweiſt die ſchon angeführte Tragicomödie The Spanish friar, beweiſt die 1682 von ihm veröffentlichte Streitſchrift Religio Laici, da beide für die anglikaniſche Kirche gegen die Diſſenters und Papiſten eintraten. Noch in demſelben Jahre muß ſich aber hierin ein Umſchwung in ihm vollzogen haben, da er noch innerhalb desſelben in ſeinem Duke of Guise die Sache des Herzogs von York verfocht, die allgemein für die des Katholicismus angeſehen wurde und angeſehen werden mußte. Doch vermied er noch jede Erklärung hierüber, vielmehr ſpricht ſich ſtellenweiſe darin, wie auch ſchon in The Spanish friar, ſogar eine gewiſſe Verachtung der Religion und Prieſter aus*).

Es waren nicht die einzigen politiſch gefärbten Stücke, die damals auf der Londoner Bühne erſchienen. Nur einige ſeien davon hervorgehoben: Sir Barnaby Whig von D'Urfey; The city heiress von Aphra Behn; The princess of Cleve; The loyal brother von Southern; Venice preserved von Otway; The royalist von D'Urfey; The Round heads von Aphra Behn; The City politics und The English friar von Crowne. Auch Dryden's Oper Albion and Albanius (1685), welche Carl II. und Jacob II. verherrlichte, gehört mit hierher. Es war natürlich, daß, ſo lange die Tories am Ruder waren, dieſe Stücke immer in ihrem Geiſte gehalten waren. Die Whigs begnügten ſich mit dem Ziſchen. Auch als an ſie die Reihe zu herrſchen kam, machten

*) Es ſind Nachklänge ſeiner früheren Anſchauungsweiſe. Eine der ſtärkſten Stellen ſeiner religiöſen Libertinage iſt folgende aus dem Mock astrologer:

Is not love without a priest and altars?
The temples are unanimate and know not
What vows are made in them; the priest stands ready
For his hire and cares not what hearts he couples.
Love alone is marriage!

ſie nur ſelten von der Bühne Gebrauch, um ihre Gegner anzugreifen oder zu demüthigen. Beſonders bemächtigte ſich der Parteigeiſt aber der Prologe und Epiloge, die damals eine ſo große Rolle ſpielten, daß es Dichter, wie Haines, und Schauſpieler, wie Nelly Gwyn gab, die weſentlich durch ſie einen Ruf hatten. Sie ſpielten damals überhaupt eine große Rolle in den Theatern, und da ſie ſich oft auf Verhältniſſe der Bühne, öffentliche und private Angelegenheiten, auf die Sitten und politiſchen Zuſtände der Zeit bezogen, ſo hat man ſie wohl der Parabaſe der alten attiſchen Comödie verglichen. Auch an Obſcönitäten waren dieſelben ſehr reich, in welchem Falle man ſie der draſtiſcheren Wirkung wegen gern jungen, pikanten Schauſpielerinnen in den Mund legte. Dryden zeichnete ſich auch in dieſen Dichtungen aus.

Er hatte, wie wir geſehen, ſich ſchon in verſchiedener Weiſe in die Gunſt des neuen Königs zu ſetzen geſucht*). Es ſchien ihm aber doch nöthig, um ſeiner Sache ſicher zu ſein, auch vor dem letzten Schritte nicht zurückzuſchrecken, ſondern dem Beiſpiele Jacob's zu folgen und ſich offen für den Katholicismus zu erklären. Nach den Angriffen, die Dryden ſich nur wenige Jahre früher auf dieſen erlaubte, iſt es kaum zuläſſig, ſeinen Uebertritt auf andere Beweggründe zurückzuführen. Die Jahresrente von £ 100, die ihm der König ausſetzte, will ich jedoch lieber auf ſein berühmtes zur Verherrlichung des katholiſchen Glaubens verfaßtes Gedicht The hind and the panther (1687) ſetzen, welches die Parodie The city mouse and country mouse nach ſich zog. Dryden ſollte die errungenen Vortheile nicht lange genießen. Er war in dieſem Falle nicht wie der Goethe'ſche Oranien ſo klug geweſen, nicht klug zu ſein. Schon 1688 war es mit dem grauſamen Regimente Jacobs II. zu Ende. Dryden's Laureat und ſein Jahres-

*) Was, wie das Vorwort zu The Spanish friar beweiſt, nicht ohne Kampf geſchah: It has been a confessor and was almost a Martyr for the Royal cause. But having stood two tryals from its enemies, one before it was acted (die Aufführung wurde zu hintertreiben geſucht) another in the representation and having acquitted in both, 'tis now to stand the public censure in the reading. We only expected bare justice in the permission to have it acted and that we had after a severe and long examination. — — In the representation itself it was persecuted with so notorious a malice by one side, that it procur'd us the partiality of the other."

gehalt gingen auf den Whigiſtiſchen Dichter Shadwell über, den Dryden durch ſeine Satire Flecknoe zu vernichten gedacht hatte. Mehr als je auf die Gunſt des Publikums, weil auf die Honorare der Bühne angewieſen, ſuchte er ſich auch in die neuen Verhältniſſe wieder zu ſchmiegen. Sein Prolog zu Don Sebastian, king of Portugal (1790) wendet ſich an die Großmuth des Siegers:

> The British nation is too brave to show
> Ignoble vengeance on a vanquish'd foe —

ein Gefühl, das er doch ſelbſt ſo wenig gezeigt hatte. Auch fehlt es dem Stücke nicht an zeitgemäßen demokratiſch gefärbten Tiraden. Es folgten noch die Bearbeitung des Amphitryon (1690) und die Tragödien Cleomenes, a Spartan hero und The love tryumphant (1693), womit ſich der Dichter kluger Weiſe von der Bühne verabſchiedete, denn ſeine Erfindungskraft ſchien erſchöpft. Er wendete ſich nun hauptſächlich der Ueberſetzungskunſt zu, in der er Vorzügliches leiſtete. Sein letztes Werk ſind die Fables, ancient and modern (1700), ſie enthalten unter den Originalſtücken auch ſeine ſpäter von Händel komponirte Ode Alexander's feast or the power of music (von Rammler 1770 in's Deutſche überſetzt). Er ſtarb am 1. Mai 1700. Trotz ſeiner politiſchen Vergangenheit ehrte man den Dichter im Tode ganz nach dem Ruhme, den er in ſeiner beſten Zeit im Leben genoß. Er wurde in der Weſtminſterabtei mit großem Pompe begraben. Seine Gegner fanden ein Jahr ſpäter Entſchädigung in einer Satire A description of Mr. Dryden's funeral (1701).

Bei all ſeiner Charakterloſigkeit als Menſch, wie als Dichter, übte Dryden doch einen ungeheuren Einfluß auf den Geſchmack und die Literatur ſeiner Zeit aus. Dies war nur möglich, weil dieſe ſelbſt ſo charakterlos war. Nicht nur ſeine Einleitungen und Vorreden wurden mit gläubigem Ohre aufgenommen, auch ſeine gelegentlichen mündlichen kritiſchen und theoretiſchen Auslaſſungen galten für Orakelſprüche. Es war beſonders in Will's Coffeehouſe, wo er einen feſten Sitz, im Winter am Kamin, im Sommer auf dem Balcon des Hauſes hatte, wo ihnen andächtig gelauſcht wurde. Das Anathem, welches faſt am Schluß ſeines Lebens Jeremias Collier gegen die Bühne und Bühnendichter und ihre Unzüchtigkeit ſchleuderte, war auch gegen ihn gerichtet. Er geſtand in ſeinem Prologe zu Fletcher's Pilgrim auch

zu, gegen die Sittlichkeit verſtoßen zu haben, machte nun aber dafür die Sittenloſigkeit des Hofes, welcher er doch ſo lange geſchmeichelt, verantwortlich. Lange vor Collier jedoch hatte ſein Gewiſſen ihm gelegentlich dasſelbe geſagt.*) Die Verſuchung, der leichtfertigen tonangebenden Geſellſchaft zu gefallen, war aber größer. Noch in ſeinem Amphitryon klingt der alte unzüchtige Ton weiter fort, und nach ſeiner Abſetzung vom Laureate erſchien ihm Congreve als der einzige Mann, der ſtatt ſeiner des Lorbeers würdig geweſen wäre:

Oh that your brawe my lanrel had sustain'd
Well had J been deposed if you had reign'd!
The father had descended for the eon,
For only you are lineal to the throne.

Ja er ſtellte ihn hier (in den Widmungsgedichten zum Double-Dealer) ſogar auf eine Linie mit Shakeſpeare

Thie ie your portion, this your native share.
Heaven, that hut once was prodigal before,
To Shakespeare gave as mnch; he could not give him more.

Congreve hat daher auch wieder von Dryden ein anmuthenderes Bild entworfen, als es der heutige Geſchichtsſchreiber zu thun vermag. Er nennt ihn human, beſcheiden, mitfühlend, verſöhnlich und wohlwollend; er rühmt ſein ausgebreitetes Wiſſen, ſein nie verſagendes Gedächtniß, ſeine quellende Unterhaltung. Mild in der Beurtheilung der Werke Anderer, ſei er immer zugänglich für berechtigten Tadel der eigenen geweſen.

*) Dies beweiſt die 1686 erſchienene Ode: To the pious memory of Mrs. Anne Killegrew:

O gracious God! how far have we
Profaned thy heavenly gift of poesy!
Made prostitute and profligate the muse
Debused to each obscene and impious nse,
Whose harmony was first ordained above
For tongues of angels and for hymne of lovs!
Oh wretched we! why were we hurried down
This lnhric and adulterate age
Nay added for pollutions of our own
To increase the steaming ordures of the stage.
What can we say to excuse our eecond fall?

Der gegensätzliche Charakter, welchen in diesem Zeitraum das ernste Drama im Verhältniß zu dem Lustspiel gewann, erklärt es auch, daß beide in der Production sich mehr und mehr von einander absonderten und einzelne Schriftsteller hervortraten, welche entweder nur das eine oder das andere pflegten. Zu ihnen gehört auf dem Gebiete des Lustspiels George Etherege*), geb. um 1636, gest. um 1694. Er hat das traurige Verdienst mit seinen drei Lustspielen The comical revenge or love in a tub (1664) halb in Reimversen, halb in Prosa, She wou'd, if she cou'd (1668) und The man of mode or Sir Fopling Flutter (1676) derjenige gewesen zu sein, welcher die frivole, unzüchtige Sittencomödie wieder in die Mode gebracht. Er galt als das Muster eines Gentleman, was freilich auf wenig mehr als einen Roué und Libertin hinauslief, da er dem Kreise des Herzogs von Buckingham, des Lord Rochester und des Charles Sedley**) angehörte, von denen besonders letzterer brutale Schamlosigkeit der Sitten und Genialität des Lasters mit einer gewissen Bildung des Geistes und mit Eleganz der Erscheinung zu verbinden verstand. Etherege hatte demnach volle Gegenheit, die Sittenverderbniß der Zeit zu studiren, auch besaß er genügendes Talent, das Abstoßende auf eine gefällige Weise zur Darstellung zu bringen. Dryden rühmte noch nach seinem

---

*) The works of Sir George Etherege 1735. — Biographia dramatica. — Doran, a. a. O. — Ward, a. a. O.

**) Charles Sedley (1639—1701) hat ebenfalls mehrere Stücke, Lustspiele und Tragödien geschrieben, von denen das erste The mulberry Garden (1668) noch am meisten gefiel. Hier soll seiner nur zur Charakterisirung des damaligen Lebens der höheren Stände gedacht werden. Dieser Liebling der vornehmen Damen entblödete sich nämlich nicht, 1663 mit mehreren seines Gelichters im angetrunkenen Zustand sich öffentlich ganz zu entkleiden und durch die obscönsten Bewegungen einen Auflauf zu veranlassen und den Pöbel dabei in schamlosester Weise zu belustigen und zu insultiren. Sir Charles wurde in Verhaft genommen und vor Gericht gestellt, auch in eine Geldstrafe verurtheilt, wobei er sagte, daß er nicht geglaubt habe, der Erste zu sein, der zahlen müsse, for easing himself a posteriori. In späteren Jahren spielte er zum Nachtheile des Königthums eine große Rolle im Parlament. Jacob II. hatte als Herzog von York Sedley's Tochter zu seiner Concubine und sich diesen dadurch zum unversöhnlichen Feinde gemacht, so daß derselbe einst sagte: Ich hasse die Undankbarkeit. Der König hat meine Tochter zur Gräfin gemacht, und ich werde nicht eher ruhen, bis ich seine Tochter (die Herzogin von Oranien) zur Königin gemacht habe.

Tode an ihm das vornehme, gefällige Weſen (courtship). Sein erſtes Stück begegnete zwar anfangs einer Ablehnung. Dafür ſprach das zweite umſomehr an, welches, wie der Titel ſchon andeutet, die komiſchen Zwiſchenfälle behandelt, welche eine junge Frau an dem beabſichtigten Ehebruch hindern. Sein letztes Stück, The man of the Mode, widmete er trotz der Indecenz desſelben der Herzogin von York, in deren Dienſten und Gunſt er ſtand. Man rühmt darin die glückliche Zeichnung der Roués und Modenarren.

George Villiers, Herzog von Buckingham geb. 1627, geſt. 1688, muß hier als Verfaſſer und Urheber des ſatiriſchen Luſtſpiels The rehearsal genannt werden, an dem er jedoch auch noch Butler, den Dichter des Hudibras, ſowie Martin Clifford und Dr. Sprat zu Mitarbeitern gehabt haben ſoll. Das Stück, wie es heißt, ſchon 1663 begonnen, was nicht recht wahrſcheinlich iſt, da zu dieſer Zeit noch gar kein Grund zu ſeiner Abfaſſung vorlag, kam erſt 1771 zur Aufführung. Es ſoll anfänglich gegen Howard gerichtet geweſen, dann aber noch mehr auf Dryden gewendet worden ſein, der in der Figur des Bayes darin dem Gelächter preisgegeben erſchien. Die Satire iſt theilweiſe recht gut, doch ſchießt der Dichter ſeine Pfeile auch nicht ſelten über das Ziel. Das Ganze leidet an Länge oder iſt doch für die Länge nicht erfindungsreich genug. Das, was Dryden hier hauptſächlich zum Vorwurf gemacht wird, zu viel reden und zu wenig handeln zu laſſen, iſt auch der Fehler des Satirikers. Gleichwohl hatte das Stück einen bedeutenden und unglaublich ausdauernden Erfolg, da es durch das ganze 18. Jahrhundert gegeben und ſelbſt noch in dieſem am 22. Januar 1819 noch einmal aufgenommen wurde, was ſich theils daraus erklärt, daß die Kunſt des Schauſpielers der perſönlichen Satire noch einen größeren Nachdruck zu geben wußte, theils aber auch daraus, daß man dieſelbe den jeweiligen Modedichter und Modeſchauſpieler anzupaſſen ſuchte. Das gereimte heroiſche Drama wurde aber nicht unmittelbar durch dieſe Satire verdrängt. Dryden ſchrieb noch vier Jahre ſpäter ſeinen Aureng-Zebe, der bis 1721 gegeben wurde (auch The conquest of Granada wurde noch 1709 wieder aufgenommen), John Crowne ſeinen Charles VIII. (1675) und The destruction of Jerusalem (1579), Settle ſeinen Ibrahim (1677), Lee Nero (1675) und Sophonisba (1676), Otway den Alcibiades (1675) und Don Carlos (1676). Dryden rächte ſich anfangs nicht für den Spott. Er fand dazu aber auch

noch später Gelegenheit. In seinem Absalon und Achitophel überantwortete er Buckingham in der Figur des Zimri der Verspottung. Buckingham war ein Mann von Geist und Talent, allein er vergeudete beides. Unter seinem Namen erschien noch das Lustspiel The chances (1682), eine Bearbeitung des gleichnamigen Beaumont-Fletcher'schen Stückes, und die Farce The battle of Sedgemore, ein kurzes, gegen den Grafen von Feversham, den Befehlshaber der königlichen Truppen, gerichtetes Pamphlet.

Thomas Shadwell*), geb. 1640 zu Lauton Hall in Norfolk, wurde zur Rechtscarrière erzogen, doch gab er sich bald dem Hange zur schriftstellerischen Thätigkeit hin, die ihn schon früh zur Bühne führte. Anfänglich mit Dryden befreundet, schloß er sich diesem und Crowne sogar zur Bekämpfung Settle's und seiner Empreß of Marocco (1673) an, auch schrieb Dryden noch 1679 einen Prolog zu The Widow von Shadwell. Die Verschiedenheit ihrer politischen Ansichten aber trennte sie dann. Dryden's Duke of Guise gab die erste Veranlassung zur Feindseligkeit. Shadwell schrieb dagegen Some reflections on the pretended parallel in the play called the Duke of Guise. Dryden erwiderte und erregte einen solchen Sturm gegen Shadwell und Hunt, daß letzterer fliehen mußte, ersterer aber noch in seinem Bury fair (1684) sagt, seines Lebens damals nicht sicher gewesen und mehrere Jahre in der Ausübung seiner Thätigkeit behindert worden zu sein. Einen neuen Anlaß gaben die Satiren Absalon und Achitophel und Medal. Shadwell trat dagegen mit seinem Medal of John Bayes (1681) auf. Dryden rächte sich in The second part of Absalon and Achitophel, noch mehr aber in seinem Mac Flecknoe or a satire on the blue protestant poet T. S., durch welchen er den abtrünnigen Freund zu vernichten glaubte. Shadwell wurde aber dafür von seiner Partei nur um so höher gehoben. Auch hatte er bereits solche Erfolge auf der Bühne errungen, daß diese Angriffe sich machtlos erweisen mußten. Die Verfolgungen aber, die er von der königlichen Partei erfuhr, wurden ihm, wie wir schon sahen, unter der nächsten Regierung auf Kosten Dryden's vergolten. Er erhielt dessen Stelle als Hofdichter und Laureat. Doch genoß er der Ehre nur

*) The dramatic works of Th. Shadwell, with memoir. 4 vol. 1720. — Biographia dramatica. — Ward, a. a. O.

kurze Zeit, da er bereits 1692 zu Chelsea ſtarb. Seine Gebeine ruhen in der Weſtminſterabtei. — Shadwell war ein Mann von großer Ehrenhaftigkeit, Zuverläſſigkeit und Treue. Sein lebhafter Geiſt und ſein ſprühender Witz machten ſeinen Umgang und ſeine Unterhaltung geſucht. Rocheſter ſagte von ihm, daß, wenn alles was er geſchrieben verloren ginge und alles gedruckt würde, was er geſprochen, ſeine Werke die aller anderen Dichter an Humor und Witz übertreffen würden. Ein großer Verehrer Ben Jonſon's, den er über alle anderen Dichter ſtellte, ging er auch ſelbſt deſſen Wege. Da es ſchon bei ſeinem Vorbilde nicht an Anſtößigkeiten und Obſcönitäten fehlt, ſo kann es nicht in Verwunderung ſetzen, daß wir ihnen auch bei ihm, dem Zeitgenoſſen eines Wycherley, wieder begegnen. Er war ein Lebemann, der den Scherz in allen Formen liebte, der Flaſche gern zuſprach und wegen ſeiner Corpulenz öfter verſpottet wurde. Auch er hat faſt nur das Luſtſpiel, die Sitten- oder beſſer die Unſittencomödie gepflegt. Nur die Tragicomödien The royal shepherdess (1669), The libertine (1672), eine Bearbeitung des Don Juan und The man-hater (1678), eine Adaption des Shakeſpeare'ſchen Timon, ſind davon auszunehmen. Er eröffnete ſeine Bühnenlaufbahn mit einer Nachbildung der Molière'ſchen Fâcheux unter dem Titel The sullen lovers or the impertinents (1668). In The humourists (1679) und in Epsom Wells (1675) lehnt er ſich am entſchiedenſten an Ben Jonſon an. The virtuous (1676) zeigt die Virtuoſität des Dichters auf dem Gebiete der Indecenz. In den Figuren des Snarl und der Lady Gimcrack wird die unter dem Scheine der Ehrbarkeit ihr Weſen treibende Libertinage gegeißelt. A true widow (1679), The woman captain (1680) und The Lancashire witches and Teagne a Divelly the Irish priest (1681) ſind die weiteren dramatiſchen Gaben des Dichters. Das letzte Stück gab Anlaß zu Angriffen. Man fand eine Herabſetzung der Geiſtlichkeit und des Katholicismus darin. Hauptſächlich erregte die Figur des Smerk großen Anſtoß, ſo daß der größte Theil dieſer Rolle unterdrückt werden mußte. Beſonders hoch aber wurde der Squire of Alsatia (1688) geſchätzt, in welchem der Dichter Motiven aus den Adelphi des Terenz und des Plautiniſchen Truculentus eine ganz eigenthümliche Ausbildung gegeben hatte. Es errang einen ungeheuren Erfolg und brachte dem Autor an ſeinem dritten Tage die höchſte Einnahme, die man bisher kannte, £ 130, ein. Dieſer Erfolg

erklärt sich zum Theil aus der localen Tendenz des Stücks, welches den Mißbrauch, der mit den sogen. Freiheiten von London getrieben wurde, satirisch beleuchtet. Alsatia war nämlich der Spottname von Whitefriars, einem Platze, welcher ein Asylrecht für die vom Gesetze Verfolgten besaß. Der Squire von Alsatia aber ist ein junger Mann aus reicher Familie, welchen die spitzbübischen Freibürger des Orts, auf ihre Gerechtsame trotzend, in ihre Falle gelockt und hier festhalten und ausbeuten, bis er zuletzt mit Gewalt ihren Klauen wieder entrissen wird. Die Darstellung ist überaus lebensvoll und dabei volksthümlich. Ungleich schwächer erscheinen dagegen Bury fair (1689) und Amorous Bigot (1691), welches wieder Angriffe auf den Katholicismus enthält. Dies ist auch in The scowerers (1691), dem letzten zu Lebzeiten des Dichters gegebenen Stücke der Fall, der einer der wenigen Whigistischen Schriftsteller ist, welche damals die Bühne zu diesem Zwecke gebrauchten. Das erst nach seinem Tode (1692) erschienene Lustspiel The volunteers or the Stock jobbers gehört zu seinen besseren Arbeiten, leider aber auch zu den indecenteren.

Shadwell litt an dem Hauptfehler der Lustspieldichter seiner Zeit Er besaß zu wenig eigentliche dramatische Gestaltungskraft. Es fehlt seinen Stücken an Handlung und seiner Handlung an tieferem Interesse. Seine Charaktere, wie lebensvoll sie immer erscheinen, sind dies doch selten im dramatischen Sinne. Auch hat er sich bei ihrer Darstellung nur an die schlechteste Seite des damaligen Lebens gehalten. Dichter dieser Art, wie talentvoll sie immer sein möchten, haben ihren Lohn mit dem Beifall ihrer Zeit dahin.

Einen kaum minder bedeutenden Einfluß auf das Repertoire der damaligen Bühne, und zwar auf demselben Gebiete wie er, gewann Aphra Behn*). Sie trug nach Kräften zur Entsittlichung derselben bei, was doppelt verwerflich an einem Weibe ist, das in seiner Natur doch einen so starken Schutz dagegen finden könnte. Es ist nur damit ein wenig zu entschuldigen, daß sie bereits früh in ein abenteuerliches Leben gerissen ward. Aphra Jonson (1642—89) war aus guter Familie. Ihr Vater, der eine Anstellung als Generalstatthalter in Surinam erhielt und sich mit seiner Familie dahin einschiffte, starb auf der Reise dahin. Die Mutter blieb gleichwohl mit ihren Kindern

*) Plays written by the late ingenious Mrs. Behn (Reprint) 4 vol. 1871.

für längere Zeit in Westindien, wo Aphra ein phantastisches abenteuerliches Leben führte. Sie gerieth hierdurch in ein intimes Verhältniß zu dem afrikanischen Prinzen Oroonoko, der hier in der Sclaverei lebte, und hat in einer Novelle die Schicksale desselben, seine unglückliche Liebe und sein grausames Ende in sehr anziehender Weise geschildert. Nach England zurückgekehrt, heirathete sie einen holländischen Kaufmann, Behn, der ihr nach dem phantastischen Leben, das hinter ihr lag, umsoweniger genügen konnte, als sie wegen ihres Talentes und ihrer Schönheit in die frivolen schöngeistigen Kreise der Londoner eleganten Gesellschaft und des Hofes gezogen wurde, deren Sitten und Anschauungen sie rasch zu den ihren machte und in Schrift und Leben auf's Rücksichtsloseste bethätigte. Der Mann findet leichter in seiner Natur und den äußeren Verhältnissen Hülfsquellen und Anhalte, sich sittlich wieder aufzurichten, der Frau ist dies um Vieles schwerer gemacht, auch scheint es nicht, daß Aphra das Bedürfniß dazu empfand. Sie sank sogar zur politischen Spionage herab zu welcher sie Carl II. erniedrigte. Dies hinderte aber nicht, daß Männer wie Dryden und Southern ihr in Freundschaft ergeben waren und ihr Talent verehrten. Ihr erstes Stück war das Lustspiel The amourous prince (1671) nach einer Novelle des Cervantes, dem noch in demselben Jahre das ernste Drama The forced marriage folgte. Von den 18 Stücken, die man von ihr kennt, mögen die Tragödie Abdelazer or the moore's revenge nach Marlowe's Lust dominion (1677), Sir Patient Fancy, eine nicht ungeschickte, aber sehr indecente Bearbeitung von Molière's Malade imaginaire, die von dem Middleton'schen A mad world, my masters! beeinflußte City heiress, von der sie selbst im Vorwort die loyale, torriistische Gesinnung rühmt, The lucky chance or an alderman's bargain, eines ihrer bestgearbeiteten, aber auch indecentesten Stücke hervorgehoben werden. The younger brother or the amourous Jilt (1696), welches erst nach ihrem Tode gegeben wurde, war ihr letztes Stück.

So sittenlos und obscön die Stücke Aphra Behn's zum großen Theile auch sind, so wurde sie hierin doch noch durch Dichter wie Ravenscroft und Wycherley übertroffen. Besonders bezeichnet Letzterer den Gipfel alles dessen, was das englische Theater an Schamlosigkeit hervorgebracht hat. An brutaler Rohheit der Sprache und Gesinnung hat zwar selbst er im Einzelnen Fletcher und Webster kaum übertreffen

können, aber im Ganzen zeigt sich ein großer Unterschied zwischen ihnen. Erst hier begegnen wir der völligen Abwesenheit sittlicher Grundsätze, ja der geflissentlichen Verhöhnung derselben.

Edward Ravenscroft, der mit dem Lustspiel Mamamouchi 1672 die Bühne betrat, hat wegen verschiedener seiner Bearbeitungen Shakespeare'scher Dramen schon genannt werden können, hier sei nur noch einer anderen Adaption desselben, The italian husband (1697), gedacht, weil ihr dasselbe Stück zu Grunde liegt, welches wir beim italienischen Theater aus Cicognini's Il tradimento per l'onore kennen lernten. Dagegen verlangt das immerhin bedeutende Talent, welches die Arbeiten Wycherley's zeigen, ein etwas näheres Eingehen auf ihn.

William Wycherley*) wurde 1640 zu Cleve in Shropshire geboren. Sein aristokratischer, der königlichen Sache ergebener Vater schickte ihn zur Erziehung nach Frankreich, wo er den Glauben wechselte und den Grund zu seiner leichtfertigen Lebensauffassung legte. Nach England heimgekehrt studirte er länger in Oxford, kehrte in den Schoß der anglikanischen Kirche zurück und ging nach vollendeten Studien nach London, um am Temple seine juristische Carriere zu eröffnen, die er jedoch bald mit dem freien Stande eines vornehmen Herrn und Genußmenschen vertauschte und, dem Zuge seines Talents und der Mode der Zeit folgend, gelegentlich auch für die Bühne schrieb. Wycherley behauptete später, sein erstes Stück schon mit 19 Jahren geschrieben zu haben. Macaulay hat aber das Unrichtige dieser Angabe nachgewiesen. Sein Love in a wood or St. James park (1672) ist eine Sittencomödie im Geschmacke des Etherege, eine Mischung von Eleganz und Rohheit, von Ehrbarkeit und Depravation. Er hatte damit einen großen Erfolg. Man sagt, daß die Herzogin von Cleveland, die Maitresse des Königs, die ihre Günstlinge von der Straße aufzulesen pflegte, ihn bei dieser Gelegenheit zum ersten Male sah und an seinem frechen Witz und seiner feinen und vielversprechenden Erscheinung solches Gefallen fand, daß sie ihm zur Anknüpfung näherer Bekanntschaft im Vorüberfahren lächelnd ein vertrauliches und aufmunterndes: Du, Hurensohn! zugerufen habe. Wycherley, der

*) Wycherley's &c. Plays by Leigh Hunt. Diese Ausgabe veranlaßte den berühmten Essay Macaulay's über „Die vier großen Lustspieldichter der Restaurationszeit."

dieſen Wink verſtanden, habe ſich raſch in die Feſſeln der ſchönen Herzogin gefügt, der er noch in demſelben Jahr ſein im Druck erſcheinendes Stück widmete. Sein zweites Luſtſpiel The Gentleman dancing master (1672) iſt aus Motiven von Calderon's El maestro de danzar und Molière's Ecole des femmes zuſammengeſetzt. Taine nimmt die ſchon vor ihm gemachte Bemerkung auf, daß die damaligen engliſchen Dichter die fremden Motive, die ſie ergriffen, faſt immer vergröberten. Er will daraus auf eine Inferiorität des engliſchen Geiſtes überhaupt, beſonders dem franzöſiſchen gegenüber ſchließen. Allein er vergißt, was die franzöſiſchen Dichter ihrem Publikum bis zu Corneille und Molière zugemuthet hatten, und daß man ſelbſt noch dieſen den Vorwurf machte, die Motive der Spanier, die ſie behandelten, vergröbert zu haben. Ueberhaupt halte ich es nicht ganz für richtig, zu glauben, daß Wycherley und die bedeutenderen damaligen engliſchen Luſtſpieldichter, wenn ſie fremde Motive ergriffen, die fremden Dichter immer nur nachahmen und deren Stücke auf die engliſche Bühne übertragen wollten. Dies iſt zwar von andrer Seite vielfach geſchehen, doch lag ihnen ſelbſt nicht ſelten mehr daran, die Sitten des engliſchen Lebens ſoweit ſie dieſelben intereſſirten, zur Darſtellung zu bringen und da es ihnen an dramatiſcher Erfindung fehlte, ergriffen ſie hierzu die Erfindungen anderer, alſo lediglich als Mittel zum Zweck. Ich muß ſelbſt bei der Beurtheilung eines Schriftſtellers wie Wycherley immer auf's Neue betonen, daß ſeine frivolen, brutalen Darſtellungen nur zum Theil auf der Frivolität und Brutalität der Zeit und des Dichters beruhten, zum Theil aber auch aus einem falſchen Begriffe vom Weſen und Zwecke des Luſtſpiels hervorgingen. Es iſt daher auch nicht richtig, aus dieſen Luſtſpielen einen Schluß auf die allgemeine Verdorbenheit der Zeit und der damaligen engliſchen Geſellſchaft zu ziehen. Die Dichter ſtellten eben nur das dar, was ſie davon kannten oder was ſie für die vermeintlichen Zwecke ihrer Darſtellung gebrauchen konnten. Die Kreiſe, in denen Zucht und Sitte herrſchte, und deren gab es ſelbſt damals, kannten ſie nur in den ſeltenſten Fällen, weil dieſe ſich gegen ſie abſchloſſen und letzteres ſie gerade noch zur gelegentlichen Verſpottung von Zucht und von Sitte reizen mochte. Wycherley's Dancing Master führt uns gewiß in die ſchlechteſte Geſellſchaft. Wenn aber Macaulay von dem Luſtſpiele dieſer Zeit, deren frechſter Vertreter Wycherley zweifellos iſt, überhaupt ſagt: Wir finden

uns durch dasselbe in eine Welt versetzt, in welcher die Frauen ausschweifenden, frechen und fühllosen Männern gleichen und in welcher die Männer zu schlecht für irgend einen anderen Aufenthalt als das Pandämonium oder die Norfolkinsel sind. Wir sind mit Stirnen von Bronce, Herzen von Mühlsteinen und von vom Feuer der Hölle entzündeten Zungen umgeben —" so läßt er (abgesehen noch davon, in wie weit dies alles auf die einzelnen Stücke anwendbar ist) doch ganz unberührt, in welche Beleuchtung, in welchen Contrast sie vom Dichter gestellt sind, um sie, worauf es diesem, selbst hier noch, wesentlich ankam, wenn auch nicht der Verachtung, so doch dem Gelächter preiszugeben. Auch vergißt er, wenn er von den schlechten Eigenschaften Wycherley's spricht, allzusehr dessen Vorzüge, obschon er sie an anderen Stellen wohl anerkennt. Die Wahrheit ist aber doch, daß beide immer Hand in Hand bei ihm gehen und letztere jene ebenso mildern, wie jene diese entstellen und beschmutzen. Es ist in Wycherley etwas von dem genialen Uebermuthe und der komischen Kraft der italienischen Komiker der Renaissancezeit, die ihm an Unzüchtigkeit nichts nachgeben, ein Gemisch von dem Geiste, der in den Spielen Bibbiena's, Machiavelli's und Aretin's herrscht. Wie sie, schrieb auch er für ein Publikum, das nicht zu verderben war, weil es vom Leben schon völlig verdorben worden; zumal der ehrbare Theil der Gesellschaft hielt sich dem Theater, besonders dem Lustspiele, fern*). Die Aehnlichkeit mit den Prosacomödien jener italienischen Dichter tritt besonders in seinem Lustspiel The country-wife (1673) hervor. Auch begründete erst dieses Stück seinen Ruf, denn das erste erlitt zunächst eine Niederlage.

*) Es geht aus Pepys' Notizen hervor, daß das Bürgerthum einen anderen Geschmack hatte, als die höfische Gesellschaft. Es scheint, daß auf ersteres besonders die Ausstattungsstücke berechnet waren und daß dieses es war, welches sich länger gegen die allzu indecenten Stücke auflehnte. Bei einem Besuch des Siege of Rhodes war das ganze Haus full of citizens. „There was hardly — setzt Pepys, der Sohn eines Schneiders, mit Geringschätzung hinzu — a gallant man or woman in the house". Und Cobbes bemerkt, daß die Damen nicht unmaskirt in ein neues Stück zu gehen wagten, weil dies mit ihrem guten Ruf sich nicht würde vertragen haben. Die meisten gingen überhaupt nicht eher, als bis man über den Inhalt beruhigt war. Diejenigen aber, welche die Neugier trieb, gingen maskirt. Im Gegensatze also zu Venedig, wo nur die öffentlichen Frauen maskirt erschienen. Es führte aber auch in London zu Mißbräuchen, welche zuletzt eine Abstellung dieser Sitte herbeiführten.

Auch hier hat Wycherley zum Theil fremde Motive, aus Molière's Ecole des maris, entlehnt. Ein Mann, der sich für einen Castraten ausgiebt, um sich leichter in das Vertrauen der Ehemänner zu schmeicheln, bildet den Mittelpunkt dieses Stücks. Den Frauen giebt er zu ihrer Befriedigung um so realere Beweise von seiner unverkümmerten Manneskraft. Die Satire auf die ehelichen Zustände der Zeit konnte nicht beißender, aber auch nicht frecher und unzüchtiger sein. Glücklicherweise wird sie nicht ganz so weit, als man gewöhnlich annimmt, getroffen haben. Der Plain dealer (1674), der einen zwar anfangs bestrittenen, dann aber um so andauernderen Erfolg hatte und in dem wieder Motive aus Molière's Misanthrope benutzt worden sind, ist das letzte Stück des Dichters. Der Grund, weshalb er sich so rasch, mitten in seinen Triumphen von der Bühne zurückzog, ist nicht völlig aufgeklärt. Wahrscheinlich hängt es mit seiner bald nach der Darstellung von The Country wife erfolgten Heirath mit der Gräfin Drogheda zusammen, deren Eifersucht möglicherweise jeden Verkehr mit der Bühne zu verhindern suchte. Als ihm nach dem Tode derselben ihr Vermögen bestritten ward, gerieth der leichtfertige und verschwenderische Mann auch noch in Schulden und hierdurch in solche Noth, daß er seinen Verleger um ein Darlehn von 20 £ angehen mußte. Auch jetzt sehen wir ihn aber keinen Versuch machen, sich durch erneuete Bühnenthätigkeit wieder emporzuarbeiten. Er mußte in's Fleetgefängniß wandern, wo er sieben Jahre lang schmachtete, bis er das Mitleid Jacobs II. erregte, welcher seine Schulden bezahlte und ihm einen Jahresgehalt von 200 £ aussetzte. Macaulay erklärt diesen Zwischenfall aus Wycherley's Rücktritt in die katholische Kirche. Durch den Tod seines Vaters, der sich ganz von ihm zurückgezogen haben mußte, gelangte er wieder zu einigem Vermögen und mit 75 Jahren ging er, um wie Jonson's Morose, seinen Neffen zu beeinträchtigen, auch noch zum zweiten Mal eine Ehe ein. Er starb im December 1715 und ward in der Gruft der St. Paulskirche begraben.

Man wird Wycherley nicht allzusehr für die Sittenlosigkeit der damaligen englischen Bühne verantwortlich machen dürfen, obschon er sie auf ihren Gipfel gebracht. Dazu war seine Thätigkeit eine zu kurze Von den vier Stücken, welche er ihr gegeben, haben eigentlich nur zwei bedeutendere Erfolge gehabt. Zwischen seinem letzten und Congreve's erstem Stücke liegen fast zwanzig Jahre, und die Bühnendichter die ihm sonst in Frivolität am nächsten stehen, haben mit Ausnahme

D'Urfey's ihre Bühnenlaufbahn alle früher, als er begonnen. Erſt 1718, wurde nach 30jähriger Pauſe ſein Love in a wood wieder aufgenommen. Dagegen erhielten ſich ſein Country-wife und ſein Plain-dealer faſt durch das ganze vorige Jahrhundert. Letzterer erhielt 1765 eine neue Ueberarbeitung durch Iſaac Bickerſtaff.

Thomas d'Urfey*) (1630—1723), der beſonders als lyriſcher Dichter damals ſehr in Aufnahme kam — ſeine Balladen, Sonette, Lieder erſchienen in 6 Bändchen unter dem Titel Pills to purge melancholy — war zwar nur ein Bühnenſchriftſteller im gewöhnlichen Sinne des Worts, aber als ſolcher ebenſo beliebt, wie als Geſellſchafter. Er hat ſich in allen Gattungen von Spielen verſucht und bei faſt allen bedeutenderen Dichtern Anleihen gemacht. Von ſeinen 31 Stücken, ſo beliebt ſie ſeiner Zeit waren, war aber im dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts ſchon kein einziges mehr auf der Bühne. Er debutirte mit der Tragödie The siege of Memphis (1676). Sein letztes Werk war die Paſtoral-Oper Ariadne (1721).

Es erſcheint nun eine Reihe von Dichtern, welche, wenn ſie auch nicht alle ausſchließlich die Tragödie pflegten, doch in ihr hauptſächlich ihre Stärke fanden. Von ihnen iſt der früheſte John Crowne, der Sohn eines höheren Beamten in Nova Scotia in Amerika. Nach England gekommen, um ſich hier einem Lebensberufe zu widmen, entſchied er ſich bald für die ſchriftſtelleriſche Carrière. 1671 trat er mit ſeinem erſten Drama, der Tragödie Juliana, hervor, der ein Jahr ſpäter Charles VIII. of France und 1675 eine Ueberſetzung der Racine'ſchen Andromache folgte, welche ſehr ſchwach war. Er gewann ſich die Gunſt Rocheſter's, der ihn bei Hofe empfahl, wo in demſelben Jahre ſeine Maske Calisto geſpielt wurde. Schon mit Charles VIII. hatte ſich Crowne, trotz des Rehearſal, für das heroiſche Drama und den Reimvers entſchieden, 1677 trat er mit einem erneuten Verſuche in dieſem hervor, dem zweitheiligen Drama The destruction of Jerusalem by Titus Vespasian. An Schmeichelei ſcheint er mit Dryden gewetteifert zu haben, da es z. B. in der Widmung dieſes Stücks an die berüchtigte Herzogin von Portsmouth heißt: „Ich befeſtige das Bild von Ew. Herrlichkeit an das Thor dieſes jüdiſchen Tempels, um das Gebäude zu heiligen.“ Crowne gehörte daher auch damals

*) Baker's Biographia dramatica.

ſelbſtverſtändlich zu den Dichtern der Tories. Nicht wenige ſeiner Stücke zeigen eine entſprechende Tendenz. In der Tragödie begünſtigte er unter dem Einfluſſe Corneille's bald die antiken Stoffe. Thyestes (1681), Darius (1688), Regulus (1694), Caligula (1698), ſind ihre Gegenſtände. Dem Autor fehlte es an Poeſie und an dramatiſcher Geſtaltungskraft, um dieſelben wirkungsvoll behandeln zu können. Die Liebe ſollte das dichteriſche Deficit decken und ſpielte eine meiſt wenig zur Sache gehörige Rolle dabei. Seine Tragödien, obſchon zu ihrer Zeit ziemlich geſchätzt, gehen ſelten über den Werth rhetoriſcher Exercitien hinaus. Von ſeinen Luſtſpielen hat beſonders Sir Courtly Nice or It cannot be (1685) viel Beifall gefunden. Er entlehnte dazu Motive aus Moreto's Puod esser. Der Hauptcharakter, ein geckenhafter Landjunker, war eine Lieblingsfigur des damaligen Theaters, die bald conventionell wurde, hier aber noch voller Leben iſt. Auch Crowne hatte ſie ſchon vorher in ſeinen Country Wits (1675) mit Glück angewendet. The English friar (1690) iſt eine freie Behandlung der Grundidee des Tartuffe und wie jenes gegen die Whigs gerichtet; ſein letztes Luſtſpiel, The married beau (1694), nach einer Novelle des Cervantes (in Don Quijote). Von all ſeinen Stücken erhielt ſich nur Sir courtly Nice längere Zeit auf der Bühne; er wurde noch 1781 neu aufgenommen. Crowne ſtarb um 1703.

Ein verwandtes, noch viel einſeitiger der Tragödie zugewendetes Talent war Elkenah Settle*), geb. 1648 zu Dunſtable in Bedfordſhire. Er trat 1671 mit der Tragödie Cambyses auf. Schon ſein zweites Stück, The Empress of Marocco (1673), errang einen ſo großen Erfolg, daß es den Neid ſeiner Nebenbuhler erregte. Es erſchienen kritiſche Bemerkungen darüber, die Dryden, Shadwell und Crowne zugeſchrieben wurden. Letzterer bekannte ſich ſpäter zu dem größten Theile derſelben. Settle nahm Gelegenheit, ſich zu rächen, indem er gegen Dryden's Abſalon und Achitophel und deſſen Medal ſchrieb, was ſich auch mit daraus erklärt, daß er damals der Whigpartei angehörte. In dieſe Zeit fällt The female prelate (1689), worin er die Geſchichte der Päpſtin Johanna behandelt hat. Später trat er jedoch zu den Tories über und ſchrieb nun in ebenſo maßloſer Weiſe für das Königthum und den Katholicismus wie früher gegen

*) Biographia dramatica.

dieſelben, ſo daß er nicht nur ein panegyriſches Gedicht auf die Krönung Jacobs II. verfaßte, ſondern etwas ſpäter ſelbſt noch den ſcheußlichen Oberrichter Jefferies in ſchamloſer Weiſe verherrlichte. Dies mußte nach dem Siege der Whigs verhängnißvoll für ihn werden. Er kam nun ſo in ſeinen Verhältniſſen herunter, daß er für einen Budenbeſitzer des Bartholomewmarkts Poſſen ſchrieb und auch ſelbſt darin auftrat. Endlich erhielt er ein Unterkommen in Charterhouſe, wo er 1723 ſtarb. Von ſeinen dramatiſchen Arbeiten, er ſchrieb bis zuletzt für's Theater, haben ſich 17 Stücke erhalten. Sie ſind meiſt romantiſchen Inhalts. Ich hebe von ihnen nur noch den in heroiſchen Verſen geſchriebenen Ibrahim, the illustruous Bassa (1677), die Bearbeitung des Pastor fido (1677), die von Beaumont und Fletcher's Philaster (1695) und ſein Luſtſpiel The city ramble (1711) hervor, zu dem er Motive aus Fletcher's Knight of the burning pestle und aus deſſen The coxcomb benutzte. Er war damals ſo ſchlecht accreditirt, daß er, um den Erfolg dieſes Stückes nicht in Frage zu ſtellen, es unter fremdem Namen veröffentlichte. The ladies' tryumph (1718), ein burleskes Ausſtattungsſtück mit Muſik, das er als komiſche Oper bezeichnete, iſt das letzte ſeiner noch vorhandenen Werke.

Ein ungleich größeres Talent trat in Nathanael Lee*) hervor, den ich ſchon bei Beſprechung Dryden's mit zu berühren hatte. Als Sohn eines Geiſtlichen 1650 zu Hatfield geboren, erhielt er eine gute und dabei freiſinnige Erziehung. Er ſtudirte zu Cambridge und ging nach beendeten Studien nach London, ſein Glück bei Hofe zu machen. Da ihm dies aber nicht gleich gelang, verſuchte er ſich auf der Bühne als Schauſpieler. Seine erſte Rolle war Duncan in Macbeth. Obſchon ein ausgezeichneter Vorleſer, erwies er ſich doch als ein ungeſchickter Darſteller, und da er von einem ungeſtümen Zuge ſeiner Natur an einem langſamen Emporarbeiten verhindert wurde, gab er die Schauſpielerei ebenſo raſch wieder auf, als ſie von ihm ergriffen worden war. Es wurde nun ein Verſuch als dramatiſcher Dichter gemacht. Lee beſaß ohne Zweifel ungewöhnliche poetiſche, ja ſelbſt dramatiſche Anlagen. Er wäre vor allen anderen Dichtern der Zeit zum Tragiker berufen geweſen. Auch hier aber ward ihm ſein Unge-

*) The dramatic Works of Nath. Lee. 3 vols. 1734. — Hettner, a. a. O. — Taine, a. a. O.

ſtüm wieder verhängnißvoll, das alles im Fluge erobern wollte. Es hinderte ebenſo ſehr ſeine künſtleriſche Durchbildung, wie die ſeines Charakters. Es fehlte ihm an Ebenmaß, Ruhe und Würde. Blindlings griff er in alle Höhen und Tiefen. Mit demſelben Feuer, mit dem er ſich in die dichteriſche Begeiſterung warf, welches aber doch nur eine krankhafte, überfliegende Hitze war und ihn häufiger zu Bombaſt und Geſchmackloſigkeit, als zur Erhabenheit und zur Schönheit führte, ſtürzte er ſich in die Genüſſe des Lebens und zerſtörte hierdurch frühzeitig Körper und Geiſt. Er verfiel ſo allmählich in Wahnſinn, von dem er zwar zeitweilig geheilt wurde, doch ohne ſeine frühere Kraft zur Thätigkeit zurückgewinnen zu können. Im Winter 1603 wurde er erfroren auf der Straße gefunden und in St. Clement Danes begraben.

Lee hat ausſchließlich Tragödien geſchrieben. Faſt all ſeine Stoffe ſind der alten Geſchichte entlehnt. So Nero (1675), Sophonisba or Hannibal's overthrow (1676), Gloriosa or the court of Augustus (1676), The rival queens or Alexander the great (1677), Theodosius (1680), Lucius Iunius Brutus (1681), Constantine the great (1684). Nur Caesar Borgia (1680), The princess of Cleve (1689) und The massacre of Paris (1690) ſind davon ausgenommen. Marlowe, Shakeſpeare und Fletcher waren ihm in Bezug auf den ſprachlichen Ausdruck Muſter. Er glaubte ſie aber alle übertreffen zu können, obſchon es bei ihm über ein Schwanken zwiſchen der altengliſchen und der neufranzöſiſchen Compoſitions- und Behandlungsweiſe niemals hinauskam. Die Urſprünglichkeit und Genialität des Dichters ſprang aber im Einzelnen aus all ſeinen Arbeiten hervor. Mrs. Siddons war voll Bewunderung für ihn. Hettner vergleicht ihn mit Grabbe. Ein Beurtheiler der Retrospective Review aber wendet auf ihn die Worte des Polonius an, indem er ſagt, daß in ſeiner Dichtung viel Wahnſinn, aber in ſeinem Wahnſinn Methode ſei. In ſeinen erſten Arbeiten ſchloß er ſich Dryden's heroiſchem Drama an. Nero iſt zum Theil, Sophonisba ganz in Reimen geſchrieben. Mit The rival queens ging er jedoch zum Blankverſe über. Geiſtererſcheinungen, Aufzüge, Muſik und Geſang ſpielten nach Dryden's Vorgang auch bei ihm eine Rolle. Dem Gegenſatze wilder, flammender Leidenſchaft und duldender, rührender Milde hat er große Wirkungen zu entlocken verſtanden. Dies iſt beſonders in dem letztgenannten Drama und in Theodosius, einem farbenreichen Gemälde von Liebe und Wolluſt, der Fall, in dem ſich

derſelbe Stoff wie in Maſſinger's Emperor of the East behandelt findet.

Größere Anerkennung fand bei ſorgſamerer Verwendung einer urſprünglich minder bedeutenden Begabung ein andrer Dichter der Zeit der wieder das ganze Gebiet, Luſtſpiel und Tragödie, zu umfaſſen ſtrebte, aber nur der letzteren ſeinen Ruf verdankt. Thomas Otway*) wurde 1651 zu Trotting in Suſſex geboren. Er erhielt ſeine Erziehung zu Wincheſter und Oxford. Nach ſeines Vaters, des Oberpfarrers von Wolbeding, Tode, der nichts hinterließ, aller Unterſtützung beraubt, wendete er ſich nach London, und hier wie Lee der Bühne, erſt als Schauſpieler, dann als Dichter, zu. Sein Talent und ſeine perſönlichen Eigenſchaften empfahlen ihn der leichtfertigen vornehmen Geſellſchaft. Er erwarb ſich die Gunſt des Grafen von Plymouth, eines Sohnes des Königs, welcher ihm eine Stelle in der Armee vermittelte. Dieſes Verhältniß war jedoch von nur kurzer Dauer, worauf er ſich wieder der Bühne und dem früheren Wohlleben zuwendete. So groß ſeine Einnahmen waren, ſo raſch verſchwanden ſie auch. Das Ausbleiben von Erfolgen zog ſpäter die Anhäufung von Schulden nach ſich, und nachdem er ſo zwiſchen Genuß und Noth längere Zeit auf- und niedergeſchwankt, gerieth er zuletzt in eine ſo klägliche Lage, daß er am 15. April 1685 im Armenhauſe zu Towerhill ſein Leben beſchloß. Er begann ſeine Laufbahn als dramatiſcher Schriftſteller 1675, in demſelben Jahre wie Lee, mit der Tragödie Alcibiades, ebenfalls einem Verſuche im heroiſchen Drama, aber einem ſehr ſchwächlichen, der ziemlich ſpurlos vorüberging. Deſto größeren Erfolg errang er ein Jahr ſpäter mit ſeinem Don Carlos, der auch noch in gereimten Verſen geſchrieben iſt. Er ſagt, daß er damit mehr Beifall, als mit irgend einem ſeiner ſpäteren Stücke gefunden habe. 1677 folgte eine Bearbeitung von Racine's Titus und Berenice, ſowie die Poſſe The cheats of Scapin nach Molière, die ſich lange auf der Bühne erhielt. 1678 brachte das Luſtſpiel Friendship in fashion, ein ſehr abſtoßendes Stück, das aber gleichwohl gefiel. Seines Cajus Marius (1680), in welchen er Shakeſpeare's Romeo und Julia verarbeitet hat, iſt ſchon gedacht worden. Es iſt eine der geſchmackloſeſten Adaptionen

*) The works of Th. Otway with notes and life. 3 vols. 1728; ſowie die Ausgaben von 1812 und 1813.

und eines der keckſten Plagiate. Ganze Scenen, wie die Scene zwiſchen der Amme, Julia und ihrer Mutter, die Gartenſcene, Julia's Monolog vor der Rückkehr der Amme, die Abſchiedsſcene, der Monolog vor dem Schlaftrunke u. ſ. w. ſind im römiſchen Gewande in dasſelbe mit übergegangen. Das Stück wurde erſt durch die Wiederaufnahme der ächten Tragödie am 11. September 1744 von der Bühne verdrängt. Ein Fortſchritt lag wenigſtens darin, daß es Otway zur Wiederaufnahme des Blankverſes beſtimmt hatte. In demſelben Jahre erſchien auch The orphan, ein Stück, das er für die berühmte Schauſpielerin Mrs. Barry geſchrieben haben ſoll, welche die Monimia ſpielte. Es iſt die Geſchichte der Liebesleidenſchaft zweier Brüder für ein und dasſelbe Mädchen. Caſtalio vermählt ſich der Monimia heimlich und verabredet mit ihr die erſte nächtliche Zuſammenkunft. Polydor, der das letztere erlauſcht hat, ohne doch von erſterem zu wiſſen, nimmt ſeine Stelle ein. Dies iſt nur möglich, weil die Zuſammenkunft im Dunkeln ſtattfindet und Monimia nicht an Polydor's Stimme die Verwechslung bemerkt. Eine überaus künſtliche Vorausſetzung. Natürlich wird der Verrath ſchließlich entdeckt. Caſtalio erſticht ſeinen Bruder, Monimia nimmt in Verweiflung Gift, und auch Caſtalio macht ſeinem Leben ein Ende. Das Stück iſt auf große ſchauſpieleriſche und theatraliſche Effekte berechnet und wurde noch in dieſem Jahrhundert wieder auf's Neue gegeben. Das folgende Jahr brachte ein Luſtſpiel The soldier's fortune, es iſt ziemlich grob und poſſenhaft, gefiel jedoch ſo, daß Otway eine Fortſetzung ſchrieb: The atheist or the second part of the soldier's fortune (1684), welche jedoch durchfiel. Um ſo größer war der Beifall, welcher dem Dichter für die Tragödie Venice preserved or a plot discovered (1682) gezollt wurde. Sie war gegen die Whigs geſchrieben und die chargirte Figur des Antomi, wie der Prolog andeutet, darauf berechnet, Shaftesbury verächtlich zu machen*), den er auch ſchon in Cajus Marius auge-

*) Die Stelle lautet:

Next is a senator that kept a whore,
In Venice none a higher office bore.
To lew'dness ev'ry night the leacher ran;
Show me, all London, such another man,
Match him at another Creswell's if you can.

griffen hatte. Die venetianiſche Verſchwörung vom Jahre 1618 bot hier den Stoff. Der erſte Act klingt ſtark an Othello an. Jeffrei hat Belvidera, die Tochter des Senators Priuli, entführt und geheirathet, wofür er von dieſem eine ſchmachvolle Behandlung erfährt. Aus Rache tritt er einer Verſchwörung bei, die gegen den Senat gerichtet iſt. Belvidera entlockt ihm das Geheimniß und überredet, um ihren Vater zu retten, ihren Gemahl zum Verrathe. Den Verſchwörern wird der Proceß gemacht. Auch Jeffrei's Freund, Pierre, wird mit Tode bedroht. Die Reue erwacht. Jeffrei verſucht, Pierre zu retten, und da ihm dies nicht gelingt, erſticht er ſowohl ihn, wie ſich ſelbſt. Belvidera ſtirbt aus Gram in den Armen des Vaters. Obſchon die Motivirung Manches zu wünſchen läßt und Jeffrei eine ziemlich klägliche Rolle ſpielt, ſo gehört dieſes Stück doch zu den beſten der Zeit. Es iſt mehr dramatiſche Bewegung, mehr Farbe, mehr tragiſche Spannung darin, als in irgend einem Stücke Dryden's. Dabei iſt die Behandlung würdiger und geſchmackvoller, als gewöhnlich. Die Scene zwiſchen Antomi und der Concubine Aquilina im 5. Act erſcheint zwar als überflüſſige, ja ungehörige Einlage, iſt aber an ſich eine zwar groteske, doch überaus bittere Satire, und was Charakteriſtik und Ausdruck betrifft, ein kleines Meiſterſtück ihrer Art. Mit Recht ſagt Taine, daß dieſer Dichter um ein Jahrhundert zu ſpät kam. Seine Zeit konnte ſein Talent nicht in der rechten Weiſe zur Entwicklung bringen. Dies gilt auch für Lee.

Nicht minder bemerkenswerth iſt der nur wenige Jahre ſpäter auftretende Thomas Southern*). 1660 in Dublin geboren, erhielt er auch hier ſeine erſte Erziehung, bezog aber dann, nach Gildon,

---

Mutter Creswell war eine bekannte Londoner Kupplerin. Man kann überhaupt aus den Prologen und Stücken der Zeit die Namen aller hervorragenden Subjecte dieſes ſchmählichen Gewerbes, als Jenny Cromwell, Mother Moſely, Mother Gifford, Mother Temple kennen lernen. Wycherley widmete ſogar ſeinen Plain Dealer einer derartigen Perſon, Mylady B.... d. i. Bennet. Mother Creswell hielt übrigens auf Reputation. Sie verordnete in ihrem Teſtamente, daß ihr ein Prediger gegen 10 £ Honorar eine lobende Leichenrede halten ſolle. Es ſoll ſich auch einer gefunden haben, welcher aber nur ſagte: She was born well, she lived well and she died well, for she was born with the name of Cres well, she lived in Clerken well and she died in Bride well.

*) Biographica dramatica. — Samuel Johnſon, a. a. O.

mit 17 Jahren die Universität Oxford. Nach London gekommen schloß er sich der königlichen Partei an, und sein Persian prince or loyal brother, mit dem er 1682 die Bühne betrat, wurde als eine Huldigung des Herzogs von York ausgelegt. Unter dessen Regierung trat er vorübergehend in die Armee ein. Nach der Absetzung Jacobs II. widmete er sich wieder der Bühne, auf welcher er verschiedene große Erfolge feierte. Von seinen zehn Stücken sind Isabella or the innocent adultery (1694) und Oroonoko (1696) weitaus die bedeutendsten. Sein letztes Stück war Money's mistress (1726). Dies war auch der Grundsatz, welchem er selber im Leben gehuldigt. Kein Bühnendichter der Zeit soll von seinen Arbeiten so große Revenüen wie er bezogen haben. Seine Spartan Dame wurde ihm allein vom Buchhändler mit 150 £ bezahlt, und als ihn Dryden eines Tages nach dem Erträgniß eines seiner Stücke fragte, soll er erwidert haben, daß er sich schäme, dasselbe zu nennen — in der That betrug es nicht weniger als 700 £, während Dryden es nie über 100 £ gebracht hatte. Allerdings soll er sich dabei sehr undelicater Mittel bedient haben, indem er z. B. die Liberalität seiner Gönner in der Weise mißbrauchte, daß er ihnen seine Freibillets zu den ersten Vorstellungen zu enormen Preisen verkaufte. Kein Wunder, daß er, der ebenso sparsam mit seinem Gelde, wie mit seinen Kräften umging, und obschon er mit der Welt zu leben wußte, doch keins von beiden in ausschweifenden Genüssen vergeudete, es zu ansehnlichem Vermögen und zu einem hohen und geachteten Alter brachte. Er starb 1746, 86 Jahre alt.

Southern war im Lustspiele weniger glücklich, als in der Tragödie, obschon er ebenso viel Stücke von der einen wie von der anderen Gattung geschrieben. Er war auch weniger lasciv, wie andere Dichter, obschon er gelegentlich in ihren Ton mit einstimmte. Isabella ist sein vorzüglichstes Werk. Es behandelt ein ähnliches Sujet wie Müllner's Neunundzwanzigster Februar und wie Tennyson's Enoch Arden. Es ist ein Rückgriff auf das Familiendrama, das hier von Southern in seinem sentimentalen Kerne ergriffen, aber bis auf nur einige kurze, zumeist komische Scenen, welche in Prosa behandelt sind, in Blankversen geschrieben worden ist. Isabella, im Wahne, daß ihr Gatte Biron gestorben, läßt sich von dessen Bruder Carlos, einem Vorläufer von Franz Moor, zu einer zweiten Ehe mit Villeroy drängen. Er wußte, daß sein Bruder nicht todt war, sondern in Sclaverei schmachtete,

hatte aber ein Intereſſe daran, ihn für todt gehalten zu wiſſen und ſich an Villeroy zu rächen. Biron kehrt zurück, wird im Auftrag ſeines Bruders ermordet, Iſabella tödtet ſich ſelbſt, und Carlos verfällt dem Gerichte. Die Motivirung iſt etwas künſtlich und ſchwächlich. Die Rolle der Iſabella aber eine ſo große und dankbare ſchauſpieleriſche Aufgabe, daß ſie von allen bedeutenden Darſtellerinnen dargeſtellt worden iſt. Noch im Jahre 1830 wurde daher das Stück wieder neuaufgenommen. Auch Oroonoko hielt ſich ſo lange. Er hatte dies theils dem rührenden Elemente, welches ſich auch hier wieder in der unglücklichen Liebe des in Gefangenſchaft ſchmachtenden Mohrenfürſten zeigt, theils der gegen den Sclavenhandel gerichteten Tendenz zu danken. Southern hat in der That das Verdienſt, auf die Schmach dieſes Gewerbes zuerſt hingewieſen, zuerſt einen Abſcheu gegen dasſelbe hervorgerufen zu haben. Der Gegenſtand iſt, wie ich ſchon andeutete, der Novelle Aphra Behn's entnommen, welcher wahre und ſelbſt mit erlebte Begebenheiten zu Grunde lagen.

John Banks, welcher ſeine dramatiſche Laufbahn noch einige Jahre früher, 1677 mit The Rival kings, begann, kann ſchon deshalb nicht ganz übergangen werden, weil er von Leſſing ausführlich beſprochen worden iſt und ſein Essex or the unhappy favourite (1685), der die Veranlaſſung dazu gab, lange zu den beliebteſten Stücken der engliſchen Bühne gehörte und auch wirklich für ſeine Zeit manches Verdienſtliche hat. Jedenfalls iſt er das beſte Stück dieſes Dichters. Banks gehörte den Mitgliedern von New-Inn an und hat der Bühne acht Stücke, ausſchließlich Tragödien, gegeben, von welchen die letzte, Cyrus the great, aus dem Jahr 1696 iſt. Man kennt mit Sicherheit weder Geburts- noch Todesjahr von ihm, obſchon er in Weſtminſter begraben liegt. Doch glaubt man, daß er um 1706 bereits todt war.

Die politiſch-religiöſe Erregung der achtziger Jahre entzog der Bühne faſt alles Intereſſe, ſowohl bei dem Publikum, wie bei den Dichtern. Es trat in dieſer Zeit kein Talent von einiger Bedeutung auf ihr weiter hervor. Deſto reger wurde die dramatiſche Production nach beendeter Kriſis. 1693 trat Congreve, 1696 traten Colley Cibber und Granville, 1697 Vanbrugh, 1698 Farquhar, 1600 Mrs. Centlivre und Rowe als Autoren auf. Von ihnen kann nur Congreve hier eine

nähere Betrachtung zu Theil werden, weil die Wirksamkeit der übrigen fast ganz in den nächsten Zeitraum fällt.

William Congreve*), nach Wilson am 5. April 1670 zu Bardsy bei Leeds in Yorkshire geboren**), stammte aus einer alten Familie des Staffordshire, die ihre Vorfahren bis auf die Zeit der normannischen Eroberung zurückverfolgt hat. Er erhielt seine Ausbildung auf der Schule zu Kilkeny, bezog dann die Universität von Dublin worauf er sich 1688 nach London wandte und, um die Rechtswissenschaft hier zu studiren, Mitglied des Middle-Tempel wurde. Congreve gehörte den frühreifen Talenten an, wenn es auch nicht ganz zutreffend ist, daß er sein erstes Stück, The old batchelor, welches erst 1693 zur Aufführung kam, schon mit 17 Jahren geschrieben hat. Er selbst sagt darüber in seiner Vertheidigung gegen die Anschuldigungen Collier's: „Wie Mehreren bekannt, wurde das Stück ein paar Jahre früher, als es dargestellt worden, geschrieben. Ich hatte damals von der Bühne noch keinen rechten Begriff. Ich schrieb es während der langsamen Genesung von einer Krankheit zu meiner Zerstreuung." Man hat in dieser Vertheidigung nur den Versuch erblicken wollen, der Welt einen übertriebenen Begriff von seinem Talent beizubringen. Ich glaube das nicht. Sie dürfte vielmehr der Wahrheit ziemlich entsprechen, da das Stück durchaus noch den Eindruck der dilettantischen Arbeit eines geistreichen und hochbegabten Menschen macht, der von der Form und dem Zwecke des Dramas noch keinen rechten Begriff hat. Wie schwach in der Composition und in Bezug auf das eigentlich Dramatische auch seine übrigen Stücke sind, so ist zwischen dem Old batchelor und dem in demselben Jahre mit ihm auf der Bühne erschienenen Double-Dealer hierin der Unterschied doch ein bedeutender. Dryden, dem er das Stück zu lesen gegeben und der ihm einiges zu ändern rieth, um dasselbe bühnengemäßer zu machen, betheuerte, nie ein so vortreffliches erstes Stück bisher gesehen zu haben. Er hätte hinzusetzen können, daß die darin entwickelte Menschenkenntniß bei

*) Wilson, Memoirs of the life of Congreve. 1730. — Sam. Johnson, a. a. O. — Macaulay, Essays. Comic dramatists of the restauration. — The works of W. Congreve by Leigh Hunt 1840. — Ward, a. a. O. II. 582. — Hettner, a. a. O.

**) Ward giebt nach Johnson und Macaulay 1672 an.

Congreve's Alter nicht nur in Staunen, ſondern zugleich in Schrecken ſetze. Der Old batchelor beſteht aus mehreren loſe miteinander verbundenen, ſchwankartigen Vorfällen, die durch die Converſation breit auseinander gezogen ſind und einander in willkürlicher Weiſe verdrängen, ſo daß die Nebenhandlungen die Haupthandlung ganz überwachſen haben und die Hauptfigur gegen die Nebenfiguren zurücktritt. An Handlung und dramatiſchem Intereſſe iſt es ſehr arm. Die den mittleren Klaſſen der Geſellſchaft entnommenen und zum Theil chargirten Figuren ſind mit feſten Strichen entworfen und treten in vollſter Lebendigkeit und Beſtimmtheit hervor. Doch hat keine eine wirklich dramatiſche Entwicklung, daher ſie auch trotz des Aufwandes von Witz und glücklichen Einfällen allmählich ermüden, was insbeſondere von Sir Joſeph Witall und Captain Bluffe gilt. Macaulay ſagt, daß, obſchon die Schriften Congreve's keineswegs rein wären, man, von Wycherley kommend, doch den Eindruck von ihnen gewänne, das Schlimmſte überſtanden zu haben, daß man ſich einen Grad weiter von der Reſtauration fühle und den Nadir der Verwilderung des Nationalgeſchmacks und der Sitten überſchritten habe. Ich finde den Unterſchied zwiſchen beiden aber nur darin, daß Congreve, beſonders in ſeinen übrigen Stücken, ungleich eleganter iſt, und beſſer als Wycherley das Leben der vornehmen Kreiſe zu ſchildern verſteht. Dieſer iſt kecker und frecher in ſeinen Entwürfen, derber und brutaler in der Ausführung. Seine Satire gewinnt aber zuweilen einen energiſchen, an das Gebiet des Tragiſchen ſtreifenden Ausdruck, wie in der Scene des Plain Dealer, in welcher ſich dieſer in brutaler Weiſe an dem Verrathe ſeiner früheren Geliebten rächt. In ſolchen Momenten zeigt ſich bei Wycherley immer etwas von einer zwar rohen, doch bedeutenden dramatiſchen Kraft, weshalb wohl auch Dryden gerade „The satire wit and strength of manly Wycherley" rühmt. Bei Congreve erſcheint dagegen alles glätter, kühler, gefälliger, ſelbſt noch das Niederträchtigſte, was ſich z. B. an Maskwell und Mirabel, an Sir Sampſon Legend und Mrs. Touchwood beobachten läßt. Nicht daß es ihm an Kraft des Ausdrucks gefehlt hätte. Sie geht z. B. der Scene zwiſchen Mrs. Touchwood und Maskwell in The double dealer und der erſten Begegnung des alten und jungen Sampſon in Love for Love nicht ab. Wenn aber Congreve auch äußerlich Vieles glättet und gefälliger zu machen ſuchte, ſo iſt ſeine Darſtellung häufig faſt noch

ſchamloſer und empörender, als die brutalere Wycherley's, ſchon weil die des letzteren meiſt um vieles chargirter und luſtiger iſt, und ſich in niederen Kreiſen bewegt. Congreve's vornehme Damen ſcheinen faſt alle die Schule der Bordells durchlaufen zu haben, ſeine jungen Mädchen faſt alle ſchon dafür reif zu ſein. Dabei ſucht er immer den Glauben zu unterhalten, daß er ganz in den Grenzen der Wahrheit bleibt. Die Wahrheit war ja der Schild, mit dem die leichtfertigen Schriftſteller der Bühne ihre Schamloſigkeit zu vertheidigen ſuchten. Auch Wycherley that es, daher er im Vorwort zu ſeinem Plain dealer ſich ſogar ſelbſt dieſen Namen mit beigelegt hat. Allein die Wahrheit, die ſie zu beobachten vorgaben, war eine halbe. Sie brachten immer nur die Schatten-, nicht die Lichtſeite der Zeit, welche ſie ſchilderten, zur Darſtellung. Sie kannten wohl ihre Laſter, doch nicht ihre Tugenden, oder wenn ſie ſie kannten, ſo hatten ſie doch kein Intereſſe dafür. In ihren Händen würden ſie auch ſicher nur zweideutig geworden ſein. Dies zeigt ſich an Wycherley's Plain Dealer und an Valentine und Angelica in Love for Love. Die Moral, die ſie gelegentlich äußern, iſt ſtets eine ſchillernde. Doch war dies nicht auch bei Fletcher der Fall? alſo vor der Reſtauration ſchon?

Congreve läugnete bei ſeinen Rechtfertigungen nicht, daß es Tugend auch noch in ſeiner Zeit gebe, er beſtritt aber, dieſelbe irgend beleidigt zu haben. „Die, welche tugendhaft ſind — heißt es in der Vorrede zum Double Dealer — ſollten ſich durch meine Luſtſpiele nicht beleidigt fühlen — da die von mir geſchilderten Charaktere ſie ja nur heben und beſſer ins Licht ſtellen. Die aber, welche nicht zu den Tugendhaften gehören und doch dafür gelten wollen, würden beſſer thun, ſich nicht von meiner Satire getroffen zu fühlen und ſich gegen ſie zu ereifern. Auch dieſe haben mich fälſchlich angeklagt, da ich ihnen hierdurch ja nur hätte nützen können.“ In dieſem letzten Satze zeigt ſich der ganze Mann. Es war ihm mit ſeiner Schilderung des Laſters um Beſſerung gar nicht zu thun. Vielmehr war er frivol genug, es noch zur Heuchelei aufzumuntern, wenn er auch dieſe dadurch mit verſpotten wollte. In Mrs. Foreſight und ihrer Schweſter hat er dafür ſchamloſe Beiſpiele aufgeſtellt.

The batchelor brachte ſeinem Verfaſſer vielleicht mehr, als irgend ein anderes Stück ſeinem Autor ein. Es verſchaffte ihm den Beifall

und die Gunst von Lord Halifax, der ihm rasch hintereinander mehrere Staatsämter gab, mit einem Einkommen von 600 £.

Ich halte The double dealer für das im dramatischen Sinne bestgearbeitete Lustspiel des Dichters, obschon es bei seinem ersten Erscheinen (1694) keines besonderen Beifalls genoß. Dies lag, wie ich glaube, wesentlich daran, daß Maskwell und Lady Touchwood eigentlich keine Lustspielfiguren sind. Es hat etwas Beleidigendes, eine so ausgesuchte Schlechtigkeit und Verworfenheit in das komische Licht gestellt zu sehen. Auch fällt ihre erste große Scene ganz aus der komischen Behandlung des Stückes heraus. Sodann spielt Melsont eine ebenso unwahrscheinliche, als alberne Rolle, was ein Interesse für ihn, obschon es bezweckt ist, doch nicht aufkommen läßt. Maskwell's Charakter ist dem des Tartuffe verwandt, der bereits in verschiedenen Varianten auf der englischen Bühne erschienen war. Er ist abgesehen von dem eben erhobenen Einwand trefflich gezeichnet.

Love for Love (1695) ist von verschiedenen Beurtheilern sehr hoch gestellt worden. Es zeigt allerdings in hohem Maße die Vorzüge, doch auch die Schwächen des Dichters. Das dramatische Element darin ist gering, die Composition lose, die Entwicklung unbeholfen, die Motivirung theilweise unklar und schwächlich. Andrerseits steht aber Congreve hier in seiner an Witz und geistreichen komischen Einfällen und Wendungen unerschöpflichen Behandlung des Dialogs schon auf der vollen Höhe. Die Schilderung der Sitten, obschon nur von Seiten ihrer Verderbtheit dargestellt, ist ebenso fein und mannichfaltig, wie wahr. Die Charaktere treten in individuellster Lebendigkeit auf, vor allem der alte Sampson Legend, Mr. und Mrs. Foresight und Tattle. Es sind Züge der ergötzlichsten Art darin von großer Feinheit sowohl, als Kraft. Nicht selten opfert aber Congreve seinem Witz Charaktere, wie Situationen. Die ersten müssen oft Gedanken und Einfälle des Dichters aussprechen, die zu ihrem Charakter nicht passen, die letzteren werden durch übertriebene Ausdehnung der geistreichen Conversation endlich ermüdend, was z. B. mit Valentin in den fingirten Wahnsinnsscenen der Fall ist.

Congreve wollte nach dem Erfolge dieses Stückes beweisen, daß er nicht nur auf dem Soccus, sondern auch auf dem Kothurn zu schreiten verstehe. Er schrieb seine Mourning bride (1697), eine Tragödie, in der er Lee noch zu überbieten strebte, ohne doch dessen tra-

giſche Kraft zu beſitzen. Nur in einzelnen Stellen bricht etwas davon hervor, wofür ſchon Johnſon die kleine Scene zwiſchen Almeria und Leonora im Tempel, zu Anfang des zweiten Aktes, hervorhob. Das in Blankverſen geſchriebene Stück hatte noch einen größeren Erfolg, als Love for Love und erhielt ſich bis in die neueſte Zeit auf der Bühne. Das Jahr 1700 brachte aber wieder ein Luſtſpiel, The way of the world, das letzte des Dichters. Er hatte demſelben ſeine ganze Kraft gewidmet, aber trotz aller Vorzüge fand es nur einen kühlen Empfang. Der Grund lag theils darin, daß die Arbeit zu fein und die Satire zu bitter war, theils aber auch in dem Abſtoßenden der Charaktere und in dem Mangel an Handlung. Congreve, in ſeinem Vorworte, behauptet zwar, von der Wirkung noch überraſcht worden zu ſein, weil ſeine Dichtung gar nicht auf den am Theater damals herrſchenden Geſchmack berechnet geweſen ſei. „Die Charaktere — ſetzt er hinzu — die man gewöhnlich in unſeren Luſtſpielen lächerlich gemacht findet, ſind meiſt ſo grobe Narren, daß nach meiner beſcheidenen Anſicht, ſie den feiner fühlenden und denkenden Theil des Publikums eher verletzen, als vergnügen ſollten.“ Er habe daher ſich bewogen gefunden, Charaktere zu zeichnen, welche nicht ſowohl durch einen angeborenen Makel, der unverbeſſerlich und darum ungeeignet für die Bühne ſei, als „durch einen affectirten Witz lächerlich ſind, einen Witz, der gleichzeitig affectirt und auch falſch iſt.“ In der That iſt Witwould, auf den dies hauptſächlich anwendbar iſt, die ergötzlichſte Figur des, gegen die früheren, auch weniger indecenten Stücks, was man als Folge des Collier'ſchen Angriffs beurtheilt hat.

Es mag hier noch einer beſonderen Eigenthümlichkeit des damaligen Luſtſpiels gedacht werden, die eine überwiegend formelle iſt und darin beſtand, daß man Geſänge in ihnen anbrachte, die bisweilen mit der Handlung unmittelbar gar nichts zu thun hatten, zuweilen aber auch zu ihr in Beziehung ſtanden und dann auf die Verſtärkung einer beſtimmten Stimmung berechnet waren. Es ſind Einflüſſe jener von Davenant in die Mode gebrachten muſikaliſchen Dramen, die man auch Opern genannt. Eine andere Eigenthümlichkeit boten die Aktſchlüſſe dar, die immer aus einigen gereimten Verſen beſtanden und irgend eine Lebensmaxime oder irgend einen ſittlichen Gemeinplatz enthielten.

Es hat gewiß mehreres zuſammengewirkt, was Congreve beſtimmte

nichts mehr für die Bühne zu arbeiten. Zunächst kann es aber weder Stolz, noch Rücksicht auf die Angriffe Colliers gewesen sein, da er sich noch 1806 mit Vanbrugh vereinigte, um mit diesem gemeinschaftlich ein Theater zu leiten. Man kam zugleich überein, dieses Theater wesentlich mit eignen Stücken zu versorgen. Der Mißerfolg des Unternehmens war aber Ursache, daß Congreve bald wieder davon zurücktrat, ohne etwas weiteres als die Oper Semele (1707) dafür geschrieben zu haben. Dies widerspricht auch der Annahme Macaulay's, daß Congreve schon immer zwei ganz verschiedene und unvereinbare Zwecke verfolgt habe, nämlich den, eine Rolle in der literarischen Welt und den, eine solche in der vornehmen Gesellschaft zu spielen. Der höhere Ehrgeiz habe nun eben nach kurzem Kampfe den niederen besiegt. War dieses doppelte Streben, das ich keineswegs läugne, aber wirklich so unverträglich mit einander? Zu jener Zeit sicher noch nicht. Vielmehr gehörte es damals noch immer zum guten Tone, sich in dramatischer Poesie zu versuchen, wie die Erscheinungen Van Brugh's, Farquhar's Granville's (des späteren Lord Lansdown) und Addison's beweisen. Was aber für einen jüngeren Mann der vornehmen Welt als eleganter, geistiger Sport angesehen werden durfte, konnte darum in vorgerückteren Jahren doch in einem ganz anderen Lichte erscheinen. Auch trugen die moralischen Strebungen der Zeit in ihrer ablehnenden Haltung gegen die Bühne mit dazu bei, die dramatische Schriftstellerei nicht mehr so hoffähig erscheinen zu lassen. Ich glaube jedoch, daß Congreve zugleich ein Sinken der dichterischen Kraft an sich wahrnahm oder wahrzunehmen glaubte und bei der errungenen höheren gesellschaftlichen Stellung sich Niederlagen auf dem Theater nicht aussetzen wollte. Macaulay's Ansicht fußt augenscheinlich auf jenem von Congreve gegen Voltaire gemachten Ausspruch, daß er seine Stücke einzig zum Zeitvertreibe in müssigen Stunden geschrieben habe und nie etwas anderes sein wollte, als ein einfacher Gentleman — ein Ausspruch der ihm die bekannte Zurechtweisung Voltaire's zuzog: — daß falls er wirklich nichts weiter als das wäre, dieser ihn niemals aufgesucht haben würde. Allein dieser Ausspruch stammt aus so später Zeit, daß es nicht thunlich erscheint von ihm auf die Auffassung seiner Jugend zu schließen. Ganz entsagt hatte Congreve der Poesie aber auch jetzt nicht. Wir besitzen von ihm noch eine ganze Reihe Gelegenheits-

dichtungen aus ſpäterer Zeit. Im übrigen begnügte er ſich, durch eine reichen geiſtigen Gaben eine glänzende Rolle in den Boudoirs und in der Geſellſchaft zu ſpielen. Von ſeinen zärtlichen Verhältniſſen ſei nur das zu der ausgezeichneten Schauſpielerin Bracegirdle und zur Tochter des großen Marlborough hier erwähnt. Letzteres ſoll nur platoniſchen Charakters geweſen ſein. Es entſtand in der That erſt in der Zeit, da Congreve ſchon von der Gicht gebrochen und halb erblindet war. Gleichwohl hegte die Herzogin eine geradezu abgöttiſche Verehrung für ihn, ſo daß ſie nach ſeinem am 19. Januar 1728 erfolgten Tode ihn mit großem Pompe in Weſtminſter begraben und dort ein Denkmal errichten ließ.

Congreve iſt, meiner Meinung nach, zwar nicht als geiſtvoller Schriftſteller, wohl aber als dramatiſcher Dichter ſehr überſchätzt worden. Er iſt ausgezeichnet im Entwurfe ſeiner Charaktere, aber er hat es nur wenig verſtanden, dieſelben dramatiſch zu entwickeln. Seine Stärke liegt zuletzt nur in der Converſation, aber bei allem Glanze derſelben fällt er auch hier aus dem dramatiſchen Charakter und Styl oft heraus.

Der Abſchnitt, welchen die Wende des Jahrhunderts in der Entwicklung des engliſchen Dramas bildet, war durch verſchiedene Urſachen beſtimmt. Zunächſt bewirkte der Sturz der Stuarts und die neue Herrſchaft unter den Whigs einen Umſchwung in dem ganzen geiſtigen Leben der Nation, der auf den Geſchmack der Bühne nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Obſchon der Puritanismus durch die Reſtauration unterdrückt worden war, hatte ſich doch von dem Geiſt desſelben noch viel im Volke lebendig erhalten, mit ihm auch die Abneigung gegen die Bühne und da von dieſer alles geſchah, was dieſe Abneigung rechtfertigen mußte, ſo ſtanden ihr faſt alle Leute von ſtrenger kirchlicher Obſervanz und Sitte in principieller Feindſeligkeit gegenüber. Es erklärt ſich hieraus, warum für das große London ſo lange zwei Schauſpielhäuſer genügen, ja warum dieſe zuweilen nicht einmal neben einander beſtehen konnten, ſowie warum das engliſche Drama ſich von ſeinem Sturze durch die Revolution nie wieder zu einer höheren nationalen Entwicklung zu erheben vermochte.

Eine Oppoſition gegen die Bühne läßt ſich durch die ganze vorliegende Periode alſo ſchon darin erkennen, daß das beſſere Bürgerthum ſich ihres Beſuches enthielt. Sie würde offner hervorgetreten ſein

wenn den Puritanern jetzt nicht eine große Zurückhaltung auferlegt gewesen wäre und die anglikanische Kirche im Theater nicht einen Bundesgenossen gegen sie gesehen hätte. Nur der berühmte Kanzelredner South richtete gelegentlich die Geißel seiner Satire auch gegen sie. Im Geheimen aber versuchten doch Manche, wie dies Evelyn in seinem Briefe an Lord Cornbury v. J. 1665 beweist, gegen dieselbe anzukämpfen. „In London — heißt es darin — sind mehr schändliche und obscöne Stücke, als in der ganzen übrigen Welt erlaubt. In Paris spielt man nur drei, in Rom nur zwei Mal die Woche, in Florenz, Venedig und anderen Orten nur während bestimmter Perioden des Jahres und zwar zum Nutzen des Volks, wogegen wir täglich theatralische Vorstellungen haben, so daß die Damen und deren Liebhaber noch erhitzt von der Sonnabendvorstellung in die Kirche gehen und die Ideen der Schauspiele auf Kosten der Andacht von ihren Gedanken Besitz genommen haben." Doch ging Evelyn hier noch nicht weiter, als die Unterdrückung der Theatervorstellungen vom Freitag zum Sonntag zu fordern und auf eine Ueberwachung der Moralität der Stücke zu dringen, deren leichtfertiger Mißbrauch zu einem Laster der Zeit geworden sei.

Nach dem Siege der Whigs traten diese Angriffe aber offner hervor, zuerst wie es scheint in der Vorrede zu dem Epos Prince Arthur (1695) von Richard Blackmore. Hier werden besonders die Lustspieldichter verurteilt, welche die Entartung ihrer Stücke mit der Entartung der Zeit entschuldigen, die sie doch selbst geflissentlich nährten. Der Angriff war aber zu schwach, um eine tiefere Wirkung ausüben zu können, obschon die Blackmore'sche Dichtung eine große Verbreitung fand. Um so epochemachender wurde ein Buch, welches drei Jahre später der Geistliche Jeremias Collier gegen die Bühne veröffentlichte, A short view of the immorality and profaneness of the English stage (1698), und welches zwar mit der ganzen Einseitigkeit seines beschränkten kirchlichen Standpunkts, aber mit großer Kenntniß seines Gegenstands, mit der Wärme der Ueberzeugung und nicht ohne eine gewisse Schärfe des Geistes geschrieben ist. Collier war ein Mann von seltner Unerschrockenheit und Kühnheit, der für das, was er für recht und für wahr hielt, rücksichtslos eintrat und von dem Geiste der Polemik und Streitlust erfüllt, den Kampf mit Hartnäckigkeit führte. Sein Buch war hauptsächlich gegen die Bühnen

ſchriftſteller der Zeit: Dryden, D'Urfey, Congreve, Vanbrugh gerichtet, wogegen er die des altengliſchen Theaters nachſichtiger beurtheilte. Er ſah nur die Auswüchſe, die Gebrechen der Bühne, war blind für ihre Vorzüge und ihren Nutzen und rechnete ihr wohl ſogar zum Verbrechen an, was ihr zum Verdienſte gereichte. In der Hauptſache aber hatte er Recht. Eine Reaction gegen die Frechheit und Unzüchtigkeit wurde ſo allgemein als geboten erkannt, daß ſein Buch trotz ſeiner Fehler und Einſeitigkeiten einen ganz außerordentlichen und nachhaltigen Eindruck machte, was ſich nicht nur aus den wiederholten Auflagen desſelben, ſondern auch aus den vielen Streitſchriften erkennen läßt, die es hervorrief, und unter denen ſich auch Blackmore's Satire upon wit (1699) befand, die allein wieder an 20 Pamphlete zur Folge hatte. Dryden, dem Rande des Grabes ſich nähernd, äußerte ſich nicht ohne Zugeſtändniſſe. Er gab zu, mit Recht getadelt worden zu ſein, und behauptete nur, ein milderes Urtheil verdient zu haben. „Wenn Mr. Collier mein Feind iſt, ſo laßt ihn triumphiren, iſt er aber mein Freund, wie ich ihm ja nie perſönlich Veranlaſſung gegeben habe, etwas anderes zu ſein, ſo wird er ſich meiner Reue freuen." Doch war er überzeugt, daß in all ſeinen Dramen nicht ſo viel Unſittliches und Obſcönes zu finden ſei, als in denen Fletchers, der doch milder beurtheilt werde. Und allerdings lag für Dryden mehr Entſchuldigung in dem Zuſtand der Zeit, als für dieſen. Es iſt unrichtig, aus den Prologen Fletchers, in denen ſich dieſer ſeiner Reinheit und Ehrbarkeit rühmt, ſchließen zu wollen, daß ſeine Frivolitäten und Obſcönitäten damals gar nicht als ſolche erſchienen und empfunden worden ſeien. Prynne's Hiſtriomaſtix allein liefert den Gegenbeweis. Er ſelbſt würde von ſeiner Reinheit gar nicht zu ſprechen nöthig gehabt haben, wenn ihm dieſelbe nicht abgeſprochen worden wäre.

Congreve, D'Urfey, Settle, Vanbrugh traten dagegen mehr oder weniger heftig gegen die von Collier erhobenen Anſchuldigungen, gegen ſeine einſeitige Beurtheilung der Bühne und ſeine beſchränkte Kunſtanſchauung auf. Allein anſtatt ſich darauf zu beſchränken das Unhaltbare einzelner ſeiner Behauptungen darzuthun, zogen ſie vor, grade dasjenige zu entſchuldigen, was mit Recht von ihm angegriffen worden war und was ſie, zum Theil ziemlich ungeſchickt, zu bemänteln ſuchten. Collier benutzte jede Schwäche der Gegner, beſonders die Congreve's und ſeine ſatiriſchen Erwiderungen übten eine um ſo größere Wirkung

aus, je mehr man letzteren bisher wegen der Schlagfertigkeit ſeines Geiſtes und Witzes bewundert hatte.

Was dieſe Wirkung vermehrte, war noch der Umſtand daß die Libertinage am Hofe keine Stütze mehr fand. Wilhelm III. verſtand — wie es Macaulay ausgedrückt hat — ſeine Laſter ganz zu verbergen und das Leben der Königin war von der makelloſeſten Reinheit. Dagegen mußte der Aufſchwung, welchen die Philoſophie zu dieſer Zeit nahm — jene Wirkung in einem gewißen Umfange wieder aufheben, da ſie die Subjectivität des Geiſtes von den Feſſeln entband, die ſie bisher unterdrückt hatten. 1690 war Locke mit ſeinem von langer Hand her vorbereiteten Essay concerning human understanding hervorgetreten, welcher die Grundlage einer ganz neuen Philoſophie, einer ganz neuen Weltanſchauung wurde, dem dann noch die Abhandlungen über bürgerliche Verfaſſung (treatise on government), über die Vernunft im Chriſtenthum (on the reasonableness of christianity) und ſeine Gedanken über Erziehung folgten, welche bahnbrechend für politiſchen Liberalismus, religiöſe Toleranz und aufgeklärte Erziehung wurden. Es lag hierin ein wohlthätiges Gegengewicht gegen den pfäffiſchen Geiſt des Collier'ſchen Buches, doch kann nicht geläugnet werden, daß durch falſche Auffaſſung und Auslegung der in dieſen Schriften niedergelegten Anſichten, Egoität, Frivolität und Libertinage auch mit gefördert wurden. Ihrer Natur nach forderten ſie aber zu einer ernſten Lebensbetrachtung auf und ſetzten die geiſtigen Kräfte der Menſchheit nach den mannichfaltigſten Zielen hin in Bewegung. Mit der Subjectivität des Geiſtes wurde auch die des Gemüthes entfeſſelt, was dem ſittlichen Zuge der Zeit eine größere Vertiefung, einen höheren Aufſchwung verleihen konnte und auch auf die Geſtalt des Dramas im nächſten Jahrhundert mit eingewirkt hat.

IX.

Entwicklung des Dramas im 18. Jahrhundert.

Kampf der alten leichtfertigen und der neuen sentimental moralisirenden Richtung. — Die Wochenschriften. — Die Wiederaufnahme des altenglischen Dramas. — Adaptionen Shakespeare's. — Einfluß und Bearbeitungen französischer und deutscher Dramen. — Colley Cibber. — Vanbrugh. — Farquhar. — Gildon; Granville; Mrs. Pix; Mrs. Manley und Mrs. Cockburn. — Mrs. Centlivre. — Nicholas Rowe. — Richard Steele. — Theobald, Aaron Hill, Ambrose Phillips. — Jos. Addison. — Rich. Savage. — Edward Young. — Fielding. — Pantomimen und Opern. — John Gay. — James Thomson. — George Lillo. — Edward Moore. — Hoadley. — Sam. Foote. — Garrick; Colman; Murphy. — Cumberland. — Kelly. — Mrs. Griffith. — Oliver Goldsmith. — Rich. Sheridan. — Bickerstaff; Dibdin. — Johnson; Whitehead; Home; Henry Jones; Henry Brooke. — Mrs. Cowley; Mrs. Lee; Mrs. Inchbald; Holcraft; Reynolds Burgoyne; Colman d. j.; Hannah More; Ireland; Holman; Lewis.

So groß die Einwirkungen waren, welche der Geist und Geschmack des Zeitalters um die Wende des Jahrhunderts erfuhren, konnten sie diese doch nicht so auf ein Mal verändern, wie es unter dem kurzen, aber strengen und unduldsamen Regimente der Puritaner geschah. Die weitere Entwicklung des geistigen Lebens in England vollzog sich vielmehr unter dem Schutze der Freiheit. Die Frivolität und Entartung der Sitten dauerten wie im Leben auch auf der Bühne noch fort, aber sie nahmen mildere Formen an und mußten gegen die Forderungen der Ehrbarkeit allmählich zurücktreten. Doch lassen sich beide Richtungen des Geistes fast noch durch das ganze Jahrhundert auf der Bühne verfolgen. — Als Collier's Buch erschien, waren Cibber und Vanbrugh eben nur aufgetreten. Erst ein Jahr später erschien Farquhar und noch ein Jahr später Mrs. Centlivre, die sämmtlich und mit Ausnahme Cibbers auch dauernd, der alten leichtfertigen, ja frechen Auffassung des Lebens im Lustspiele huldigten. Auch die Stücke Wycherley's, Etherege's, D'Urfey's und Aphra Behn's erhielten sich noch lange auf der Bühne fort. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mußten sie hierzu dem veränderten Geiste gemäß überarbeitet werden. Selbst nachdem Cibber und Steele den Versuch gemacht hatten, das Lustspiel in eine reinere Sphäre zu heben und dem Verhältnisse der beiden Geschlechter, der Liebe und Ehe, eine größere Innigkeit, mehr Adel und Würde zu geben, blieb der Ton auf der Bühne im Ganzen noch ein so freier und frecher, daß die Königin

(1704) ein Verbot dagegen, sowie gegen das Tragen von Masken, unter deren Schutze die Damen sich in den Pit eingedrängt hatten, und gegen die Gegenwart von Zuschauern auf der Bühne erließ, das aber zu bald nur wieder verletzt wurde. Schon im nächsten Jahre fand Lord Gardenstone durch Vanbrugh's Confederacy Gelegenheit zu der Aeußerung: „Dies ist eines von den Stücken, welche die englische Bühne mit Schmach bedecken, obschon es nicht ohne Witz und Humor ist. Ein Volk muß aber im höchsten Grade entartet sein, damit solche Unterhaltungen bei ihm entstehen und Beifall finden können. In diesem Zustande entarteter Sitte sind wir, wie ich glaube, von keiner Nation der Gegenwart oder Vergangenheit übertroffen." Auch dem Raffinement, obscöne Stücke ausschließlich von Damen spielen zu lassen, begegnet man noch. Am 25. Juni 1705 fand eine derartige Darstellung von Congreve's Love for Love statt und die Rolle des leichtfertigen Harry Wildair war selbst noch später lange eine Lieblings- und Hauptrolle von Margaret Woffington. Auch fielen die sentimentalen und moralisirenden Dichter oft in den alten Ton wieder zurück. Beides findet sich nicht selten dicht neben einander und das, was man damals Reinheit und Sittlichkeit nannte, würde uns heute noch immer für ziemlich frivol und indecent gelten. Selbst Pope soll es nicht unter seiner Würde gehalten haben, sich mit Arbuthnot an einem der unzüchtigsten Lustspiele zu betheiligen, an Gay's Three hours after marriage, das übrigens eine kühle Aufnahme fand.

Diese andauernde Frivolität des Lustspiels erklärt sich theils aus der ablehnenden Haltung, welche der streng kirchlich gesinnte Theil der Nation nach Collier's Beispiel fort und fort gegen die Bühne behauptete, theils aber auch daraus, daß die elegante vornehme Welt, wenn schon in feineren und gefälligeren Formen, fortfuhr dem Geiste der Frivolität und zwar nicht nur auf dem Gebiete der Liebe und Ehe, sondern nun auch auf dem der Religion und der Politik zu huldigen, was durch die Sittenlosigkeit der ersten Regenten aus dem Hause Hannover und die unter ihren Staatsmännern eingerissene Corruption, noch bedeutend gefördert wurde. Doch war es immerhin eine andere Welt, welche selbst von den freiesten Dichtern dieses Jahrhunderts vorgeführt wurde; eine Welt in der zwar die Libertinage, doch sie nicht allein, sondern auch Liebe, Sittsamkeit, Ehre das Wort führten, in der es sich den Dichtern nicht mehr blos um die Prostitution der

Frauen und die Virtuosität der Männer auf dem Felde des Ehebruchs und der Verführung und um das handelte, was sie hier unter dem „Stellen der Question“ verstanden, obschon dieses letztere, wie Farquhar und Cibber's epochemachendes Lustspiel The constant couple und dessen Held, der durch nichts aus seinem halb gutmüthigen, halb schamlosen Genußleben herauszuschreckende Harry Wildair beweist, gelegentlich immer noch eine große Rolle spielt. Aber einem Wildair steht jetzt doch eine Angelica gegenüber, in welcher die Dichter ein sittsames Mädchen allerdings mit ungleich geringerem Glück und Geschick, zu schildern beabsichtigten, Dies war es überhaupt, was den Erfolgen des neuen sentimentalen, moralisirenden Dramas zunächst noch so hinderlich war. Wie die Komiker der italienischen Renaissancezeit wurden auch sie, sobald sie ehrbar zu werden suchten, meist langweilig. Dies zeigte sich besonders an den Versuchen Steele's, der doch in anderer Weise, durch seine aufklärenden und moralisirenden Wochenschriften, dieser Richtung so förderlich wurde. Freilich war dies zum großem Theile das Verdienst Addison's. Steele trat am 12. April 1709 mit seinem Tatler auf, der bald eine ungeheure Verbreitung gewann. Es war zunächst blos eine Unterhaltungsschrift. Erst Addison machte dieselbe zu einem Organe der Aufklärung und sittlichen Anregung. Er wurde die Seele derselben und drängte auch bald dazu hin, dem Unternehmen eine höheren Ansprüchen genügende Form zn geben. So entstand 1711 der Spectator. Er ist in seinem besten Theile das ausschließliche Werk Addisons. Doch veränderte auch er seine Form schon wieder im folgenden Jahre und erschien in der neuen als Guardian (13. März 1713), der jedoch bald im Kampfe mit Swifts torriistischen Examiner ein whigistisches Parteiblatt zu werden drohte. Dies führte zur Trennung des politischen Theils von dem der Unterhaltung und Belehrung gewidmeten. Es entstanden The Englishman und The lover. Obschon auch diese bald wieder verschwanden, blieb das Beispiel nicht ohne Nachfolge. Die Theilnahme an den geistigen Interessen der Nation war eine allgemeinere geworden. Auch das Theater wurde nicht mehr blos als eine Sache der Zerstreuung betrachtet. Die Kritik war ein Bedürfniß geworden. 1820 gab Steele eine Zeitschrift in zwanglosen Blättern, The theatre, heraus. Sie war zwar nur durch eine Differenz mit dem Lord Kammerherrn wegen der Entziehung seines Theaterpatentes entstanden,

hatte aber nebenbei auch den Zweck, die Intereſſen des Theaters zu vertreten und deſſen Erſcheinungen zu beſprechen. Es war wohl der erſte Verſuch einer Theaterzeitung in England. Doch ging ſie nur zu bald, mit der Erneuerung ſeines Patents, wieder ein.

Die beſte Kraft ſog dies neue ſentimentale moraliſirende Drama in England aber aus dem alten nationalen Drama, das zu dieſer Zeit wieder auflebte. Selbſt das bürgerliche Trauerſpiel Lillo's war keine neue Erfindung. Es entſtand vielmehr in Anlehnung an die bürgerliche Tragödie der Eliſabetheiſchen Zeit. Der Arden von Feversham dieſes Dichters beweiſt es allein, doch haben auch ſeine übrigen dieſer Gattung angehörenden Stücke denſelben criminaliſtiſchen Charakter; wie ſie behandeln ſie ſämmtlich ein verbrecheriſches Ereigniß der Zeit.

Shakeſpeare hatte ſeit Fletcher's Erſcheinen gegen dieſen zurückſtehen müſſen. Dryden konnte um 1668 behaupten, daß damals am Theater auf ein Shakeſpeare'ſches Stück zwei Fletcher'ſche kamen. Von 1780 an ſtarb das Intereſſe für erſteren aber noch mehr ab. Erſt gegen Ausgang des Jahrhunderts wurde es aufs neue durch die Darſtellungen Betterton's angeregt. 1703 wurden in Drurylane, Hamlet, Lear, Macbeth, Timon, Richard III., Titus Andronikus und der Sturm gegeben. Um 1710 giebt Gildon an, daß von 73 Stücken, in denen Betterton ſpielte, eben ſo viel Shakeſpeare'ſche, als Fletcher'ſche geweſen ſeien, er aber jenen den Vorzug gegeben habe. Die Arbeiten Rowe's, Pope's und Theobald's und Schauſpieler wie Booth, Macklin und Wilks thaten bis zum Auftreten Garricks das Weitere. Der ächte Shakeſpeare trat, wenn auch noch nicht auf der Bühne, ſo doch im Drucke wieder hervor. Gleichwohl konnte Seward 1750, im Vorworte zu ſeiner Ausgabe von Beaumont und Fletcher, noch ſagen, daß ſelbſt die beſten Stücke Shakeſpeare's erſt einer Moderniſirung durch die poetiſchen Schneider zu unterwerfen ſeien, (were forced to be dressed fashionably by the poetic tailors), um auf der Bühne Eingang finden zu können*); und daß nur noch vor wenigen Jahren deſſen

*) Ohne auf Vollſtändigkeit Anſpruch zu machen, theile ich hier die mir bekannten Bearbeitungen Shakeſpeare'ſcher Stücke für die engliſche Bühne aus dieſem Jahrhundert mit: Richard III. von Cibber (1700); The jew of Venice von Granville (1701), The Comical gallant nach den Merry wives of Windsor

Luſtſpiele mit großer Geringſchätzung beurtheilt wurden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mußte aber Fletcher entſchieden gegen Shakeſpeare zurücktreten, gegen Ende desſelben war er faſt von der Bühne verſchwunden, während dieſer im vollſten Glanze erſtrahlte. Doch waren ſie keineswegs die einzigen alten Dramatiker, die damals durch Neubearbeitungen wieder an's Licht gezogen wurden. Es erſchienen Sammlungen, die eine Auswahl der verſchiedenſten älteren Dramendichter enthielten, von einzelnen auch neue Geſammtausgaben. 1744 bahnte Dodsley*) mit ſeinen Old plays den Weg, 1750 folgte Seward mit ſeiner Ausgabe der Beaumont und

---

von Dennis (1702); Love betrayed nach What you will von Barnaby (1703); The invader of his country, nach Coriolan, von Dennis (1719); Richard II. von Theobald (1719); Heinrich VI. von Betterton (1720); Julius Caesar und Marcus Brutus von Buckingham (1722); Love in a forest, nach As you like it, von Ch. Johnſon (1723); Humphrey, duke of Gloster, nach Heinrich VI., 2. Theil, von Ambr. Phillips (1723); Henry IV. (1723); Henry V. von Aaron Hill (1724); Marina, nach Perikles, von Lillo (1738); Romeo and Juliet, nach Otway und Shakeſpeare, von Cibber (1742); Papal tiranny in the reign of King John von Cibber (1746); Romeo and Juliet von Garrick (1749); Coriolanus or the Roman matron, nach Shakeſpeare und Thomſon (1754); The fairies, nach Sammernightsdream, von Garrick (1755); The tempest von Garrick (1756); Catherine and Petruchio von Garrick (1756); The winter's tale von Garrick (1756); King Lear, eine theilweiſe Wiederherſtellung Shakeſpeare's durch Garrick (1756); Antony and Cleopatra von Capel (1758); Cymbeline von Hawkins (1759); Cymbeline, eine Wiederherſtellung von Garrick (1762); The two gentlemen of Verona von Victor (1762); Falstaff's wedding nach Heinrich VI., 2 Th., von Kenrick (1766); King Lear von Colman (1768); The tempest von Kemble (1790). Bei vielen dieſer Bearbeitungen zeigt ſich das Beſtreben den Dichter ſelbſt zu Worte kommen zu laſſen. Einzelne ſind ſogar ſchon darauf gerichtet, ihn möglichſt rein und ſelbſtändig zur Darſtellung zu bringen. Der Schauſpieler Macklin war aber der erſte, welcher eine unverfälſchte Darſtellung eines Shakeſpeare'ſchen Stückes, The merchant of Venice, wieder durchſetzte (1741). Ihm folgte Garrick mit Macbeth (1744), Lacy mit dem Tempeſt (1746). Hamlet kam erſt 1780, auf ausdrücklichen Wunſch, wie es heißt, mit Banniſter in der Titelrolle alſo zur Aufführung, Lear erſt 1823.

*) Robert Dodsley, 1703 zu Mansfield in Nottinghamſhire geb., 25. Sept. 1764 zu Durham geſt., ſchrieb auch ſelbſt mehrere Stücke, die aber keinen Erfolg hatten. Reed veranſtaltete 1776 eine neue Ausgabe der Old plays, die zugleich eine kleine kurze Geſchichte der engliſchen Bühne enthielt. Collier brachte 1825 eine dritte erweiterte Ausgabe davon.

Fletcher'schen Dramen und Whalley mit der von Ben Jonson, Hawkins 1773 mit The Origin of the English Drama. 1778 erschien eine neue Ausgabe Beaumont und Fletcher's und 1779 die der Massinger'schen Dramen von Monck Mason.

Neben dem altenglischen Theater übte aber auch das französische jetzt einen größeren Einfluß aus. Wenn Dryden zwischen diesen beiden Einflüssen schwankte, entschied sich dagegen der poetische Gesetzgeber dieser Periode, Pope, trotz seiner Verehrung Shakespeare's, nun ganz für die Grundsätze Boileau's. Er war zugleich Vertheidiger und Muster der französischen Correctheit, Klarheit, Regelmäßigkeit und Eleganz des Styls. Grade die begabtesten Dramatiker der Zeit, Farquhar, Cibber, Mrs. Centlivre, Addison ꝛc. suchten und fanden ihre Anregungen vorzugsweise bei den Franzosen. Nicht wenige ihrer Stücke sind nur Bearbeitungen, wenn auch meist freie, französischer Muster. Neben Molière, von dem 1732 eine Prachtausgabe in London erschien, war es besonders Corneille, Racine, Voltaire, Dancourt, Regnard, Destouches, später auch Diderot und Beaumarchais, welche in dieser Form Eingang auf der englischen Bühne fanden.*)

---

*) Ich gebe hier einen Ueberblick der bedeutenderen Erscheinungen dieser Art, so weit sie mir bekannt worden sind. The false friend, nach Dancourt's Trahison punie von Vanbrugh (1702); Love's contrivances nach Le médecin malgré lui von Mrs. Centlivre (1703); The lying lover, nach Le menteur, von Steele (1704); The squire Treloby, nach Mons. de Pourceaugnac, von Vanbrugh (1704); The gamaster, nach Le joueur des Regnard von Centlivre (1705); The confederacy, nach Dancourt's Les bourgeoises à la mode (1705), The mistake nach Le dépit amoureux und The cuckold in conceit nach Le cocu imaginaire von Vanbrugh (1706); Aesop, nach Boursault, von Vanbrugh (1707); The beaux'-stratageme, nach Dancourt, von Farquhar (1707); The distressed mother, nach Racine's Andromaque von Ambr. Phillips (1711); The victim, nach Iphigénie à Aulis, nach Racine, von Ch. Johnson (1714); The conjuror, nach Tartüffe, von Cibber (1717); Ximena or the heroic daughter, nach Le Cid, von Cibber (1719); The refusal or the ladies of philosophy, nach Les femmes savantes, von Cibber (1723); Mariamne, nach Voltaire, von Fenton (1723); Caesar in Egypt, nach Ptolomée, von Cibber (1725); The married philosopher, nach Destouches, von Kelly (1732); The miser, nach l'Avare, von Fielding (1732); Junius Brutus, nach Voltaire, von Duncombe (1735); Zara, nach Zaire, von A. Hill (1735); Alzira, nach Voltaire, von A. Hill (1736); Nanine, nach Voltaire, von Macklin (1748); Mahomet, nach Voltaire, von James Miller (1749); Merope, nach Voltaire, von A. Hill (1749); The Roman father, nach Corneille, von Whitehead (1750; Eugenia

Während aber die Bearbeitungen der Luſtſpiele faſt ausnahmslos ganz frei und voll eigenthümlicher, den engliſchen Sitten entſprechender Erfindung waren, ſchloſſen ſich die der Tragödien meiſt enger an die Originale an. Die von den Franzoſen aufgeſtellten Regeln wurden darin faſt ſtets aufs ſtrengſte beobachtet. Dies mußte auch dem Studium der alten lateiniſchen und griechiſchen Klaſſiker einen neuen Aufſchwung geben. Es erſchienen Ueberſetzungen des Sophokles von Franklin (1769); des Terenz von Colman (1765); des Plautus von Thornton (1767); des Aeſchylos (1777) und des Euripides von Potter (1781 und 82). Gegen Schluß des Jahrhunderts trat auch noch der deutſche Einfluß hinzu.*)

---

nach Mad. Graffigny, von Frances (1762); The orphan of China, nach Voltaire, von Murphy (1759); The liar, nach Corneille, von Foote (1762); No one's enemy, nach l'Indiscret von Voltaire, von Murphy (1764); The English merchant, nach l'Ecoassaise, von Colman (1767); Almida, nach Tancred, von Mrs. Celiſia (1771); Zobeide, nach Voltaire's Scythes, von Cradock (1772); The duel nach Le philosophe sans le savoir, von Obrien (1772); The school for rakes, nach Beaumarchais' Eugénie, von Mrs. Griffith (1772); Semiramis, nach Voltaire, von Capt. Ayscough (1777); The spanish barber, nach Beaumarchais, von Colman (1777); Rose and Collin und Annette and Lubin, nach Favart, von Dibdin (1778); The chapter of accidents, nach Sedaine (1780); The heiress, nach Diderot's Père de famille, von General Burgoyne (1786): Richard Coeur de Lyon, nach Sedaine von dem Vorigen (1786); False appearances, nach Boiſſy, von General Convey (1789); The widow of Malabar, nach Lemerrier, von Mrs. Starke (1790); The school for arrogance, nach dem Glorieux des Destouches, von Holcraft (1790); Next door neighbours, nach Le dissipateur des Destouches (1791), The Surrender of Calais, nach Du Bellay, von Colman d. j. (1791). Daneben erſchienen noch eine Menge Ueberſetzungen, die ihren Weg nicht auf die Bühne fanden, ſo 1779 eine Ueberſetzung der Voltaire'ſchen Dramen und 1772 unter dem Namen von Samuel Foote 5 Bände franzöſiſcher Luſtſpiele.

*) Ich führe dafür die folgenden Stücke an: The disbanded officer, nach Leſſing's Minna von Barnhelm, von Johnſon (1786; eine Ueberſetzung erſchien 1799 unter dem Titel School for honour); Werter, nach Goethe's Roman, von Reynolds (1786); The german hotel, nach Kotzebue (Hotel Wyburg), von Holcraft (1791); Emilia Galotti (1795. Eine Ueberſetzung von Thompſon erſchien 1799); The stranger, nach Kotzebue, von Thompſon (1798. Ungeheurer Erfolg); Pizarro, nach Kotzebue, von Sheridan in Proſa (1799. Ungeheurer Erfolg. 1811 erſchien die 29. Ausgabe davon. Eine metriſche Ueberſetzung von Ainslie erſchien 1817.); The Lovers vows aus dem Deutſchen, von Mrs. Inchbald (1799); The count of Burgundy, nach Kotzebue, von Mrs. Plumptre (1799); The reconciliation or the birthday, nach

Dieſe Wiederaufnahme des Alten und dieſes Eindringen des Fremden hängt damit zuſammen, daß die Erfindungskraft und das Talent der Dichter immer mehr abnahm, im ernſten Drama ungleich mehr, als im Luſtſpiele, das beſonders in der erſten Hälfte des Jahrhunderts immer noch einige bedeutendere Dichter beſaß und erſt in den letzten Decennien ebenſo abſtarb, wie die Tragödie ſchon ſeit längerer Zeit. Auch hatten ſie beide im Kampfe mit der ſeit Beginn des Jahrhunderts in Aufnahme gekommenen italieniſchen Oper, und den etwas ſpäter hervortretenden engliſchen Operetten, Balletpantomimen und andern Unterhaltungsſtücken einen ſehr ſchweren Stand.

Obſchon die dramatiſchen Dichter dieſer Periode ſich zum Theil in tragiſche und komiſche würden ſondern laſſen, ſo giebt es doch immer noch viele, welche ſich ſowohl in der Tragödie, wie im Luſtſpiel verſuchten. Es ſcheint daher am beſten, die bedeutenderen von ihnen nicht nach Gruppen, ſondern nach ihrer chronologiſchen Reihenfolge vorzuführen.

Der erſte, dem wir begegnen, iſt der ſeiner Zeit auch als Schauſpieler berühmte Colley Cibber, deſſen Bühnenthätigkeit mehr als ein halbes Jahrhundert umfaßt. Colley Cibber*) am 6. Nov. 1671 in London geboren, war deutſchen Urſprungs. Sein Vater, ein Bildhauer von Talent, hatte ſich aber in London niedergelaſſen. Den Namen Colley erhielt er durch ſeine Mutter, die einer angeſehenen Familie des Rutlandſhire entſtammte. Sein Onkel, Edward Colley, mit dem dieſer Name ausgeſtorben ſein würde, gab ihm denſelben als Taufnamen. Der Knabe erhielt ſeine Erziehung in der Freiſchule zu Grantham im Lincolnſhire. 1689 bezog er Wincheſtercollege. Nach London gekommen, wurde er bald von der Neigung zum Theater ergriffen,

---

Kotzebue, von Dibdin (1799); Horſe und Widow, nach Kotzebue (1799); Sighs or the daughter, nach Kotzebue's Armuth und Edelſinn, von Hoare (1799); The red crossknights, nach Schiller's Räubern, von Holman (1799. Eine Ueberſetzung war ſchon 1702 gedruckt, 1800 erſchien die 4. Auflage davon. Holman hat das Stück für die Bühne bearbeitet. Die Cenſur lehnte die Aufführung ab. Er entſchloß ſich nun zu jener Bearbeitung); Of age to morrow, nach Kotzebue, von Dibdin (1800): The wise man of the East, nach Kotzebue's Schreibepult, von Mrs. Inchbald (1800), Joanna, nach Kotzebue's Johanna von Montfaucon (1800); 1799 erſchien auch noch Goethe's Götz, von W. Scott.

*) The dramatic works of Colley Cibber Lond. 1760. Seine Apology of my life 740. — Baker's Biogr. dram.

doch leiſtete er derſelben Widerſtand und ging ſeinen Vater ſelbſt um Fortſetzung ſeiner Studien an. Die Landung Wilhelm III. rief ihn jedoch zu den Waffen. Nach beendigtem Dienſt erwachte die alte Neigung aufs Neue und gewann nun die Oberhand. Er war ſchon mehrere Jahre Schauſpieler, als er, unter dem Schutze Southern's, mit ſeinem erſten Luſtſpiele, Love's last shift or the fool in a fashion, einen ſolchen Erfolg errang, daß Vanbrugh in ſeinem Relapse eine Fortſetzung dazu ſchrieb. Cibber rühmt ſich in der Widmung desſelben, ganz ſelbſtändig in der Erfindung geweſen zu ſein. Es ſei keine Zeile darin, die er Lebenden oder Todten ſchulde. Indeſſen ſind dieſe Verſicherungen nicht allzu ernſt zu nehmen. Er hat manche Anleihe gemacht, ohne ſich dazu zu bekennen, wenn er auch verſichert, daß er an einer geſtohlenen Muſe kein größeres Gefallen zu finden vermöge, als an einer, ihm von einem Freunde abgetretenen Geliebten. Man hat an dieſem Erſtlingswerke die moraliſche Tendenz gerühmt, die man darin im Gegenſatze zu den damaligen Modeluſtſpielen fand. Allein dieſe Moralität iſt nicht ohne einen ſtarken Beigeſchmack von Lüſternheit. Es gehört ein ſtarker Glaube dazu, um Loveleß, nach dem er ſeine Gattin ſchändlich verlaſſen und nach Jahren in ihr nur eine neue Geliebte zu umarmen geglaubt hat, durch die Entdeckung ſofort für gebeſſert halten zu können. Eine moraliſirende Abſicht liegt aber jedenfalls vor. Die Ehe ſollte immerhin rehabilitirt werden. Auch tritt dabei ein Zug von Sentimentalität hervor, der ſchon bei Southern zu beobachten war. Mehr als in ſittlicher, wird aber in dramatiſcher Hinſicht ein Fortſchritt noch ſichtbar. Das Stück hat Handlung und dieſe iſt dem Dichter nicht mehr blos Nebenſache, er will, daß ſich der Zuſchauer dafür intereſſire. Dabei hat Cibber gleich bei dieſem erſten Verſuche ein nicht gewöhnliches Talent für dramatiſche Charakteriſtik gezeigt. Beſonders ſein Modenarr, Sir Novelty Faſhion, iſt eine höchſt lebensvolle, originelle Figur. Cibbers Abneigung gegen fremdes Eigenthum, ſchien ſchon in ſeinem nächſten, 1697 erſchienenen Stücke Woman wit or the lady in fashion verſchwunden zu ſein. Er hat darin unter Andrem auch Anleihen bei Mountford's Greenwich park gemacht. Dies iſt zugleich der beſte Theil ſeines Stücks, der ſpäter in ſeinem Schoolboy noch eine geſonderte Behandlung fand, weil das Ganze abgelehnt wurde. Die Erfindung iſt öfter geſucht, die Charaktere ſind weniger anſprechend, der Ton nähert ſich wieder

der alten Leichtfertigkeit, ohne doch über den Witz derselben zu verfügen. Hier ist das Wort Congreve's am Platze, daß bei Cibber sich manches für witzig ausgebe, was im Grunde nicht witzig sei. Ein noch größerer Mißgriff war der nun folgende Versuch in der Tragödie: Xerxes (1699). Wogegen er mit seiner im nächsten Jahre erschienenen Bearbeitung von Shakespeare's Richard III. glücklicher war, obschon er sich große Eingriffe und Veränderungen dabei erlaubt hatte. Sie erhielt sich auf der englischen Bühne bis in dieses Jahrhundert. Mit Love make's a man (1700) stellte nun Cibber auch als Lustspieldichter seinen Ruf wieder her. Zwar sind hierzu wieder Motive aus andern Stücken benutzt, doch, wie fast immer bei ihm, eigenartig gestaltet, nur daß die Veränderungen nicht immer Verbesserungen sind. Das Beste im Stück ist Fletcher's Erfindung. In der Charakteristik des Carlos und des Clodio liegen Cibbers Verdienste. Mit She wou'd and she wou'd not (1703) trat er aber entschieden in die Reihe der besten Lustspieldichter der Zeit. Das Stück weist unverkennbar auf eine spanische Quelle zurück, wahrscheinlich liegt ihm ein spanisches Lustspiel zu Grunde, da es die wesentlichen Vorzüge und Schwächen eines solchen besitzt. Es ist voller Erfindung und Leben, in den Voraussetzungen aber complicirt und gesucht. Doch ist anzunehmen, daß vieles hiervon auf spanische Rechnung kommt. Das Verdienst Cibbers besteht in der frischen realistischen Behandlung, die dem Stoffe seinen ursprünglichen, poetischen Reiz zu bewahren verstand. The careless husband (1704) ist immer als Wendepunkt im Charakter des damaligen englischen Lustspiels angesehen worden. Cibber erklärt im Vorwort, darin zum ersten Mal den Versuch einer Verfeinerung desselben gemacht zu haben, um es zu einer schicklichen Unterhaltung für die höheren Lebenskreise, besonders der Damen, zu machen. Doch abgesehen, daß Steele ihm schon hierin vorausging, hat er es auch selbst noch weit mehr in dem vorigen Stück, als in diesem erreicht; welches noch immer viel Schlüpfriges und Freies enthält. Die Ehe Lord Morelove's bietet von dessen Seite nicht eben einen erbaulichen Anblick dar und wenn Cibber der Corruption auch nicht das Wort redet, läßt er ihr doch eine sehr milde Beurtheilung zu Theil werden. Die Darstellung selbst ist vorzüglich. Sprache und Charakteristik sind von einer Feinheit, die man Cibber nicht zutrauen wollte, so daß das Stück von den Gegnern des Dichters bald dem Herzog von Argyle, bald Defoe und Maynwaring

(ich weiß nicht aus welchem Grunde da kein einziges Drama von ihnen vorhanden) zugeschrieben ward. Sein Lord Foppington, seine Lady Betty Modish, von ihm selbst und von Mrs. Oldfield zu erster Darstellung gebracht, gehörten lange zu den Bravouraufgaben der englischen Schauspielkunst. Es folgten die Tragikomödie Perolla and Izadora (1706), die schon erwähnte Farce The schoolboy und die Lustspiele The comical lovers und The double gallant (sämmtlich 1707). Zu den Comical lovers wurden Motive aus Dryden's Maiden queen und aus Marriage à la mode benutzt, den Double gallant liegt wie dem Lustspiele Love at a venture von Mrs. Centlivre, das französische Lustspiel Le galant double zu Grunde. Es sind leichte Bühnenarbeiten. Auch in The lady's last stake (1708) und The rival fools (1709) hat man fremde Einflüsse nachgewiesen. Ein durchgreifender Erfolg wurde von Cibber erst wieder mit seinem Nonjuror (1718) erreicht, einer freien Bearbeitung von Molière's Tartuffe, bei der er sich aber nur an den Hauptcharakter des Originals gehalten hat, der Gang der Handlung ist völlig verändert. Wie Molière hat sich auch Cibber hierdurch viele Feinde gemacht, worunter sowohl er, wie sein Ruf und das Urtheil über seine Werke gelitten hat. Seine Stellung als Theaterdirector (schon seit 1709 gehörte er zu den Patentinhabern von Drurylane) brachte ohnehin manche Anfeindungen mit sich. Sie war auch wohl der Grund der langen Unterbrechung seiner dramatischen Thätigkeit. Cibber widmete den Conjuror dem Könige, der ihn 200 Guineen als Gegengeschenk dafür sandte. Es folgten nun wieder rasch hintereinander Ximena or the heroic daughter (1719), eine Uebertragung von Corneille's Cid, das Lustspiel The refusal or the ladies of philosophy (1720), welchem Molière's femmes savantes*) zu Grunde liegen, und die Farce Hob (1720), nach Dogget's Country Wake. Die Tragödie Cäsar in Egypt (1725) ist eine Bearbeitung von Corneille's Pompée. Eine größere Beachtung verdient erst wieder sein Antheil an Vanbrugh's The provoked husband or a journey to London (1727), nicht nur, weil dieses Stück einen ungeheuren Erfolg hatte, sondern auch, weil seine Gegner Gelegenheit nahmen, bei der

*) Dieses Stück war 1693 schon in einer Bearbeitung Wright's The female virtuous auf die englische Bühne gebracht.

ersten Vorstellung jede Scene, die sie ihm zuschrieben, auszuzischen, diejenigen aber, die sie für Vanbrughs Eigenthum hielten, mit Beifall zu überschütten. Cibber veröffentlichte das von Vanbrugh hinterlassene Fragment zugleich mit dem von ihm vollendeten Stücke, woraus sich ergab, daß man Scenen, die Vanbrugh angehörten, ausgezischt und solche die Cibber geschrieben, mit Beifall beehrt hatte. Die Gehässigkeit war also aufs Glänzendste dargethan. Cibber hatte dem Stück einen anderen Schluß gegeben, als Vanbrugh, dessen Entwurf mit dem vierten Acte schloß, beabsichtigt hatte. Dies machte eingreifende Veränderungen auch in den früheren Akten noch nöthig. Das Stück ist in der That zum Theil neu bearbeitet und hat unter Cibber's Händen an Decenz und Gefälligkeit entschieden gewonnen. Die Feindseligkeit, mit der Cibber zu kämpfen hatte, zeigte sich auch wieder in recht auffälliger Weise bei der ersten Aufführung seines Lustspieles Love in a riddle (1729), einer Nachahmung der mit beispiellosem Erfolge gegebenen Beggars opera von Gay, da es kaum zu Ende gebracht werden konnte. Er benutzte einige Motive daraus zu dem Singspiel Damon and Phillida, welches unter fremdem Namen veröffentlicht, noch in demselben Jahre eine beifällige Aufnahme fand. Cibber erwarb 1730 das Laureat und trat kurze Zeit später (1731) von der Direktion des Drurylanetheaters zurück. Als Schauspieler betrat er es noch wiederholt, als Dichter aber nur noch ein einziges Mal: mit seiner Bearbeitung des King John unter dem Titel Papal tiranny in the Reign of King John (1745). Er starb ahnungslos und bis dahin rüstig am 12. Dec. 1757 in dem hohen, durch nichts als die Entartung seiner Tochter getrübten Alter von 86 Jahren.

Cibber sagt selbst, daß wenige Menschen so viele Freunde und Verehrer, doch auch so viele Gegner als er gehabt. Unter letzteren war Pope der bedeutendste. Er griff ihn in seiner Dunciade in persönlichster Weise an; wogegen sich Fielding nur auf Herabsetzung seiner Werke beschränkte. Cibber antwortete mit zwei Briefen an Pope und mit seiner Apology of my life (1739), die wieder das Pamphlet The laureate mit The history of life, manners and writings of Aesopus, the tragedian (1740) zur Folge hatte, worin er in gehässigster und zum Theil ganz unrichtiger Weise beurtheilt wurde. Cibber besaß ohne Zweifel großes Talent, außergewöhn-

liche gesellige Eigenschaften, einen seltenen Gleichmuth und die Fähigkeit jeder Sache die angenehmste Seite abzugewinnen. Das letztere mochte aber wohl dazu beitragen, daß er seine Pflichten als Familienoberhaupt allzu leicht behandelte und sich nicht in allen Verhältnissen ganz correct benahm, wie dies z. B. aus seinem Verhalten gegen Steele hervorgeht, als diesem das Patent von Drurylane entzogen worden war. Es erschien damals eine Flugschrift, anonym, von Dennis: The character and conduct of Sir John Edgar, called by himself the monarch of the Stage and his three deputy governors (Wilks, Cibber und Booth), welche Cibber veranlaßte, in der Daily Post 10 £ auf die Entdeckung des Verfassers zu setzen. Was man Cibber aber auch vorwerfen konnte, die guten Eigenschaften waren in ihm doch überwiegend, grade sie aber haben ihm, wie sein Nonjuror beweist, die meisten Feinde gemacht. Sein gelegentlich bis zur Rücksichtslosigkeit gehender Freimuth trug nicht am wenigsten mit hierzu bei. Als einst ein vornehmer Herr für den damals noch unsertigen Schauspieler Elrington sich um eine große Rolle bei ihm verwandte, erwiderte Cibber: „Es ist mit uns nicht, wie mit Ihnen, Mylord. Bei Hofe mag es gleichgültig sein, wie man die Stellen besetzt, in der theatralischen Welt ist das anders. Wenn wir hier Leuten Rollen zuertheilen wollten, zu denen sie unfähig sind, so würden wir bald zu Grunde gehen müssen." Von Cibber als Schauspieler wird noch später die Rede sein, hier finde nur noch ein Wort über ihn als dramatischer Dichter Platz. Als dieser nahm er zu seiner Zeit eine bedeutende Stelle ein. Er besaß zwar nicht so viel Geist, Feinheit und Witz als Congreve, nicht das übersprudelnde Naturell eines Vanbrugh oder Farquhar, aber an Gefühl für das Dramatische, an Talent, diesem einen entsprechenden Ausdruck zu geben, übertraf er nicht nur den ersteren, sondern selbst noch die letzteren beiden. Er hat viel fremde Motive entlehnt, das that aber auch selbst noch Shakespeare, und ohne ihn hierin mit diesem irgend vergleichen zu wollen, hat er dieselben in seiner Art doch fast immer ganz selbständig, und meist mit Geist und Erfindung behandelt. Seine Moral steht zwar auf schwachen Füßen, doch kaum auf schwächeren, als die Fletcher's. Dagegen besaß er ein großes Anstands- und Schönheitsgefühl, einen gewissen ästhetischen Tact, der ihm auch als Bühnenleiter zu Gute kam. Obschon er den finanziellen Gesichtspunkt keineswegs vernach-

läßigte, und Operetten, Pantomimen und Ausstattungsstücke mehr als billig begünstigte, hat er doch auf den Geschmack der Zeit vortheilhaft eingewirkt. Seine Direction bezeichnet nach beiden Seiten hin eine Blüthezeit des Londoner Theaters.

1697 trat John Vanbrugh*) mit seinem Lustspiel Relapse or Virtue in danger auf. Einer alten aus den Niederlanden eingewanderten Familie entstammend, wurde er 1666 in London geboren. Geistig in ungewöhnlicher Weise beanlagt, zeichnete er sich nicht nur als Dichter, sondern auch als Architekt, seinem eigentlichen Berufe, aus. Relapse wurde, wie schon gedacht, durch Cibber's Love's last shift hervorgerufen, dessen Figuren fast sämmtlich wiederkehren. Vanbrugh übertrifft Cibber an Witz und komischer Kraft, er wetteifert mit ihm an Natürlichkeit, aber es zeigt sich daneben ein Zug von Wycherley's frechem und cynischen Geiste, so daß er sich zwar in einzelnen Scenen in eine etwas reinere Sphäre erhebt, als diesem zugänglich war, in anderen dagegen fast ebenso tief wie dieser herabsinkt. Auf die Moral seines Erstlingswerkes ist wenig Werth zu legen. Die Darstellung des Kampfes der Tugend mit der Versuchung, war dem Dichter sichtlich von größerem Interesse, als der ersteren schließlicher Sieg. Sheridan bearbeitete später das Vanbrugh'sche Stück in A trip to Scarborough und 1861 wurde sogar eine Uebersetzung desselben in Paris als ein aufgefundenes Lustspiel Voltaire's unter dem Titel Le Comte de Boursouffle belacht und ein Theil der Presse damit mystificirt. Noch in demselben Jahre folgte das Lustspiel The provoked wife, welches eine außerordentlich günstige Aufnahme fand, obschon es in den Charakteren, die zwar treu nach dem Leben gezeichnet sein mögen, ungleich abstoßender ist. Die Tugend der Lady Brute geht sehr bedenkliche Wege, ohne daß es der Dichter auch nur zu ahnen scheint und Lady Fancyfull, offenbar ein Gegenstück zu Lord Foppington, erreicht diesen an komischer Wirkung nicht. In ihrer Art ist Mademoiselle, das Kammermädchen, zwar höchlichst gelungen, um so schlimmer freilich die Art. Das Stück fand neben dem Beifall auch Anstoß, besonders weil man in einer Scene desselben die Geistlichkeit herabgesetzt fand. Sie wurde denn auch vom Dichter bei der Wiederaufnahme des Stücks im Jahre 1725 durch

*) The works of J. Vanbrugh by Leigh Hunt. 1840.

eine andere erſetzt. Die ebenfalls in demſelben Jahr noch erſcheinende Bearbeitung des Bourſault'ſchen Aesope fand dagegen nur ſpärliche Anerkennung; wie Cibber glaubt, weil ein Charakter, welcher gute Lehren ertheilt und ſich alſo weiſer dünkt als das Publikum, dieſem unbequem iſt. Wogegen dieſes da, wo es ſich um Thorheit handle, die Genugthuung habe, ſich weiſer zu finden, als der Narr, den es verlacht und wer möchte nicht eine Veranlaſſung, welche ihm ſchmeichelt, derjenigen vorziehen, die ihn verklagt? — Nachdem Vanbrugh 1700 auch noch die Proſabearbeitung von Fletcher's Pilgrim gebracht, folgte 1702 das Luſtſpiel The false friend, nach Dancourt's La trahison punie, 1704 die Farce The squire Treloby nach Molières Mr. de Pourceaugnac und 1705 The countryhouse, eine Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen. Die Veranlaſſung zu dieſen Arbeiten hatte das Theaterunternehmen gegeben, zu welchem er 1703 die Licenz erworben hatte. Er eröffnete eine Subſcription auf 30 Antheile zu je 100 £, welche dem Eigner lebenslänglich den freien Eintritt zu den Vorſtellungen ſicherte. Obſchon er die Theilnahme Congreve's und Schauſpieler wie Betterton gewonnen hatte, ſollten ſich die an das Unternehmen geknüpften Erwartungen doch nicht erfüllen. Es ſcheiterte an der Größe des neuen Hauſes, des Operntheaters zu Haymarket, die für das recitirende Drama ſich nicht als geeignet erwies. Selbſt Vanbrughs neuſtes Luſtſpiel The confederacy (1705), nach Dancourt's Les bourgeoises à la mode, vermochte das weite Haus nicht zu füllen. Wirklich gewann hier auch jedes Stück ein verändertes, ungünſtigeres Anſehen. Die Erträgniſſe waren ſo ſchwach, daß Congreve ſich ſchon nach einigen Monaten wieder zurückzog und auch Vanbrugh der Sache bald müde wurde und ſein Haus und Patent an Swiney gegen eine Entſchädigung von £ 5. für jeden Vorſtellungstag überließ, die jedoch jährlich die Summe von 700 £ nicht überſchreiten ſollte. Inzwiſchen hatte er aber raſch noch The mistake, eine Bearbeitung des Molière'ſchen Dépit amoureux, und The cuckold in conceit, nach Molière's Cocu imaginaire (beide 1706) zur Aufführung gebracht. Noch in demſelben Jahre wurde er mit einer Geſandtſchaft der Königin Anna an Georg I. in Hannover betraut, erhielt dann den Poſten eines Generalaufſehers des board of works und eines Intendanten der Gärten und Waſſerkünſte. 1714 aber ward er noch überdies zum Ritter erhoben. Auch wird ihm der

Bau verschiedener großer Gebäude in Blentheim, Claremont und der des Greenwichhospitals zugeschrieben. Er starb am 26. März 1726 in seinem Hause zu Scotland-Yard und liegt in der Familiengruft zu St. Stephan, Wallbrook, begraben.

Seit seinem Rücktritt vom Haymarkettheater scheint Vanbrugh für die Bühne nichts mehr geschrieben zu haben, als das Fragment des von Cibber nach seinem Tode vollendeten Lustspiels A journey of London. Obschon es eine sittliche Absicht verfolgt, ist es nicht frei von Leichtfertigkeit. Vanbrugh wollte darin eine Satire auf die Stellenjäger und die Sucht der Landedelleute schreiben, ihr Glück in London zu machen und statt ihre Verhältnisse zu verbessern, dieselben hierbei zu Grunde zu richten. Sir Francis Headpiece, ein Exemplar dieser Gattung, hetzt in London nach einer Stelle herum, indeß Frau und Tochter in die Schlingen eines Wollüstlings, sein Sohn in die einer Buhlerin fallen. Glücklicherweise gelingt es noch einem Freunde ihm die Augen zu öffnen und ihn zur Rückkehr zu seinem Landsitze zu überreden. Ueberhaupt muß anerkannt werden, daß wenn in den Darstellungen Vanbrugh's Ausschweifung und Leichtfertigkeit oft genug in gefälliger Breite zur Darstellung kommen, dies doch auch mit der anderen Seite des damaligen Lebens geschieht und daß es ihm darin nicht allein um die Zeichnung von Charakteren, Situationen und Sitten, sondern auch um deren Entwicklung in einer bestimmten Handlung und um ein Interesse der Handlung zu thun ist. Bei denjenigen Stücken, denen andere zu Grunde liegen war das freilich leicht.

Nur kurze Zeit später, als Vanbrugh, trat der ihm geistig verwandte George Farquhar*), als dramatischer Dichter auf. Auch er gehörte einer angesehenen, aber im Norden Irlands ansäßigen Familie an, wo er 1678 zu Londonderry geboren wurde. 1694 bezog er die Universität zu Dublin, von der er jedoch wegen einer im Uebermuthe gemachten gotteslästerlichen Aeußerung entlassen ward, worauf er zur Bühne ging. Dieser Versuch endete aber fast in einer tragischen Weise, da er einen Collegen, den er im Spiele scheinbar zu tödten hatte, wirklich und zwar ziemlich gefährlich verwundete. Er

*) The works of G. Farquhar von Leigh Hunt 1840. — Cibber, a. a. O. — Baker, Biogr. dram.

wendete ſich hierauf (um 1696) mit dem Schauſpieler Wilks nach London, wo er ſich die Gunſt des Grafen Orrery erwarb, der ihm eine Leutnantsſtelle in Irland vermittelte, was ihm Gelegenheit gab, ſich wiederholt durch Tapferkeit auszuzeichnen. Gleichzeitig verſuchte er ſich aber, auf Wilks' Zureden, auch als dramatiſcher Dichter. Gleich mit dem erſten Stücke, dem Luſtſpiel Love and a bottle (1699) errang er großen Erfolg. Es war mit der vollen Rückſichtsloſigkeit der leichtfertigen, übermüthigen Jugend und in offener Verhöhnung des Collier'ſchen Buches geſchrieben, aber es war voll Witz, Erfindung, Leben und einer überaus glücklichen Lebensbeobachtung. — Etwas maßvoller erſcheint The constant couple (1700). Die Libertinage tritt hier in der Perſon Wildair's ſo unverſchämt wie nur irgendwo, aber mit einer gewiſſen Gutmüthigkeit auf. Sie zieht ſich mit ihren Anſprüchen ſofort wieder zurück, wo ſie Gefahr wittert, oder ernſtlich zu verletzen fürchtet. Sie will nichts als Genuß und im Genuſſe durch nichts geſtört ſein. Sie glaubt für Geld alles feil, aber will auch nichts anderes, als was dafür feil iſt. In ihrer Art iſt dieſe Figur trefflich gezeichnet und Kotzebue hat ſie vorzüglich in die Verhältniſſe eines anderen Landes, eines anderen Jahrhunderts und eines anderen Lebensalters, in „Die beiden Klingsberg", zu überſetzen verſtanden. Der junge Geck mit ſeiner durch nichts aus der Faſſung zu bringenden Unverſchämtheit, hat dem alten darin als Modell geſeſſen. Der ungeheure Erfolg dieſer Figur auf der Bühne bewog Farquhar zu einer Fortſetzung ſeines Stücks in Sir Harry Wildair (1701). Wie faſt alle Fortſetzungen dieſer Art erreichte ſie aber das frühere nicht. Schröder hat es ſeiner „Unglücklichen Ehe aus Delicateſſe" zu Grunde gelegt, wie The constant couple ſeinem „Ring". — Zu dem 1702 erſchienenen Inconstant benutzte Farquhar, nach ſeiner eigenen Angabe das Hauptmotiv aus Fletcher's Wild goose chase, ſowie eine wirkliche Begebenheit. Ihm folgte die mit Motteux gemeinſam verfaßte Farce The Stage coach, eine freie Bearbeitung des franzöſiſchen Stücks Les carosses d'Orléans (anonym), wogegen das in demſelben Jahre zum erſten Male gegebene Luſtſpiel The recruiting officer ganz aus dem eignen Leben gegriffen und wieder mit einem dreiſten Uebermuthe geſchrieben iſt. Es gefiel außerordentlich, ſo daß der Buchhändler Tonſon ihm 15 £ für das Verlagsrecht bot. Farquhar hatte inzwiſchen ſelber ein Luſtſpiel auf-

geführt, in dem ihm die Rolle des Michael Perez aus Fletcher's Rule a wife and have a wife zu spielen beschieden war. Er heirathete nämlich eine Dame, die ihn in dem Glauben ließ, ein großes Vermögen zu besitzen, während sie nur eine große Zuneigung für ihn im Herzen trug. Sie hatten sich beide in einander getäuscht, und wenn Farquhar es ihr auch nicht entgelten ließ, wurde ihm diese Verbindung dennoch verhängnißvoll. Er gerieth in Noth, verkaufte sein Offizierpatent und da sein nächstes Stück The twin rivals (1706) nicht den gewünschten Erfolg hatte, sah er sich bald in der mißlichsten Lage. Die Aufregung warf ihn bei seiner durch wüstes Leben zerstörten Gesundheit auf ein Krankenlager, von dem er sich nicht wieder erhob. Hier schrieb er noch The beaux' stratagem (1707), dem Vorbilde zu Goldsmith's She stoops to conquer, welches von Vielen für sein bestes Lustspiel gehalten wird und Garrick eine seiner Hauptrollen, Archer, lieferte. Er starb kurze Zeit später, Ende April 1707, seine Frau und zwei kleine Kinder, die er der Fürsorge seines Freundes Wilks empfahl, in äußerster Dürftigkeit hinterlassend. Farquhar war ein großes Talent, das, wenn ihm ein längeres Wirken vergönnt war, sich vielleicht noch geläutert und zu reineren Leistungen erhoben haben würde.

Den Werken dieser drei in ihrer Art immerhin bedeutenden Dichter liefen die Arbeiten von Gildon und Granville, von Mrs. Pix, Mrs. Manley und Mrs. Cockburn zur Seite.

Charles Gildon (1665—1724) war mehr Gelehrter, als Dichter. Seine beiden kritischen, in dialogisch-dramatischer Form verfaßten Schriften, A comparison between the two stages und A new rehearsal or Bayes the younger, verdienen mehr hier genannt zu werden, als seine wirklichen Dramen, von denen The Roman's bride revenge (1697) das früheste ist. Auch eine Bearbeitung von Measure for Measure mag noch erwähnt werden.

George Granville, Lord of Landsdown (1667—1735) lebte fast ganz der Literatur und der literarischen Unterhaltung. Als Dramatiker begegnet man demselben zuerst 1697 mit dem Lustspiel The she gallants. Er schloß sich darin der leichtfertig eleganten, witzigen und witzelnden Manier Congreve's an, wogegen Heroic love (1698) ein matter Nachklang der heroischen Tragödie Dryden's ist. 1701 erschien seine Bearbeitung des Merchant of Venice und 1706

die Tragödie The british enchanters or No magic like love in der Manier der damaligen engliſchen Oper.

Mrs. Griffith, ſpätere Mrs. Pix, beſaß Geiſt und Talent. Es iſt fraglich ob ſie mit Mrs. Manley und Mrs. Cockburn in Beziehung geſtanden, obſchon ſie in einem kleinen ſatiriſchen Stück jener Zeit, Female wits, in der Manier des Rehearſal, gemeinſam mit ihnen verſpottet wurde. Man kennt 10 Dramen, theils Luſtſpiele, theils Tragödien von ihr, von denen die Farce The Spanish wives (1696), viel Beifall fand. Ueberhaupt war ſie im Luſtſpiele glücklich, was man ihren ſchwächlichen und dabei hyperloyalen Trauerſpielen nicht nachrühmen kann.

Mrs. Manley de la Rivière ſpielte eine nicht unbedeutende Rolle in der Literatur, Politik und Geſellſchaft ihrer Zeit, leider aber keineswegs eine gute. Sie beſaß große geiſtige Anlagen und war urſprünglich auch tadellos in ihrem Betragen. Eine unglückliche Ehe, die ſie in den verderbteſten Theil der vornehmen Welt brachte, erfüllte aber ihr Herz mit einer tiefen Verachtung der Menſchen und der öffentlichen Meinung. Ihren erſten Erfolg als dramatiſche Schriftſtellerin erzielte ſie 1696 mit der Tragödie The royal mischief. Er führte ihr eine Menge Bewunderer zu, von denen ſie bald in die abſchüſſigen Bahnen der Ausſchweifung geriſſen wurde. Ihre Memoirs of the new Atlantis machten ſie auch noch zu einer politiſchen Perſönlichkeit. Als man den Drucker und Verleger der anonym erſchienenen Schrift in Verhaft nehmen wollte, war ſie edel genug, ſich aus freiem Antrieb zu der Autorſchaft zu bekennen. Ein Wechſel in der Regierung entzog ſie der Unterſuchung. Sie wurde ein Werkzeug des neuen Regimes, für das ſie zahlreiche Pamphlete ſchrieb. Nach Swifts Rücktritt vom Examiner übernahm ſie die Leitung desſelben, der man Geiſt und Geſchick nicht abſprechen kann. Sie ſtarb 1724. Außer dem oben genannten kennt man noch drei andere Dramen von ihr, das Luſtſpiel The lost lover (1696), die Tragödie Almyna or the Arabian vow (1707), welchem die Einleitung zu den Arabiſchen Nächten zu Grunde liegt, und Lucius, the first christian king of Britain (1717), ein religiöſes Drama.

Auch Catharina Trotter, ſpätere Mrs. Cockburn, geboren 16. Aug. 1679 zu London, geſtorben 11. Mai 1749, war eine außergewöhnliche und durch ihre Schönheit berühmte Erſcheinung. Ihr

frühreifes Talent bethätigte ſich in der ſchon mit 17 Jahren veröffentlichten Tragödie Agnes de Castro; die Selbſtſtändigkeit ihres Charakters durch den faſt gleichzeitig erfolgten freiwilligen Uebertritt zum Katholicismus. Später wurde ſie, hingeriſſen von Locke's Schriften, zu einem der kühnſten Vertheidiger derſelben. Sie vermochte ſich jetzt bei dem katholiſchen Glauben nicht mehr zu beruhigen, ſo daß ſie wieder zurück in den Schooß der Staatskirche trat. 1708 heirathete ſie den Geiſtlichen Cockburn mit dem ſie, in glücklichſter Ehe, ſich den ernſteſten Studien widmete. Ihre Tragödie Fatal friendship (1708) errang einen großen Erfolg. Man kennt noch vier andere Stücke von ihr, deren letztes aber auch in dieſem Jahre ſchon erſchien. Am 11. Mai 1749 folgte ſie ihrem ihr ein Jahr früher im Tode vorangegangenen Gatten.

Im dramatiſchen Sinne ungleich bedeutender war auf einem anderen Gebiete des Dramas noch eine vierte Dame die nur wenig ſpäter auf der Bühne erſchien. Suſanna Carrol, ſpätere Mrs. Centlivre, geb. Freemann*) wurde um 1680 zu Holbeach in Lincolnſhire geboren. Ihre Eltern ſtarben ihr früh. Obſchon ſie auch ſonſt noch vom Unglück vielfach heimgeſucht wurde, bewahrte ſie ſich doch die ihr angeborene Heiterkeit des Gemüths. Sie heirathete noch ehe ſie das Alter von 15 Jahren erreicht hatte, einen Mann der ein Neffe von Sir Stephan Fox geweſen ſein ſoll, deſſen Namen mir aber unbekannt geblieben iſt. Er wurde ihr nur ein Jahr ſpäter wieder entriſſen. Auch ihren zweiten Gemahl, einen Capitain Carrol, verlor ſie ſchon früh. Er fiel nach nur $1\frac{1}{2}$ jähriger Ehe, das Opfer eines Duells. Inzwiſchen hatte Suſanne durch Selbſtunterricht ſich eine große Sprach- und Literaturkenntniß erworben. Sie verſtand Italieniſch, Spaniſch, Franzöſiſch, Latein und verband damit eine große Lebhaftigkeit des Geiſtes und einen raſchen, funkelnden Witz. Zur Bühne faßte ſie bald eine große Neigung und bethätigte ſich auf ihr ſowohl als Dichterin, wie als Darſtellerin, das letzte, wie es ſcheint, aber nie öffentlich. 1700 trat ſie mit ihrem erſten Stücke, der Tragödie The perjured husband hervor. Doch wagte ſie nur noch einmal, 1717 mit The cruel gift, den Kothurn zu beſteigen.

*) Cibber, Lifes of britiſh poets. — Biogr. dram. — The dramatic works of the celebrated Mrs. Centlivre, with an account of her life. Lond. 1872.

Ihre übrigen Stücke, 17 an der Zahl, sind durchgehend Lustspiele. Ihr Talent, ihre Unterhaltungsgabe, ihr Witz brachten sie in vertrauten Umgang mit den bedeutendsten Geistern der Zeit. Steele, Rowe, Farquhar, Wilks und Mrs. Oldfield gehörten zu ihrem nächsten Umgange. Sie verheirathete sich auch noch ein drittes Mal mit einem Franzosen, Namens Centlivre und starb 1722 im 45. Jahre ihres Alters. Mrs. Centlivre nahm es bei ihrer dramatischen Thätigkeit mit dem Entlehnen fremden Eigenthums nicht zu genau, doch war sie im Einzelnen reich an Erfindung und glücklichen Einfällen. Quellende Situationskomik und lebendige Frische der Darstellung haben einzelnen ihrer Stücke eine große Wirkung gegeben*). Doch neigen fast alle zur Posse. Sie verließ sich darauf, daß die Lacher über das Unwahrscheinliche und den Mangel an Feinheit hinwegsehen würden und verrechnete sich dabei nicht. Keines ihrer Stücke hat aber einen Erfolg wie ihr Busy Body gehabt, das auch in Deutschland unter dem Titel: „Er mengt sich in Alles" auf allen Bühnen heimisch gewesen ist. Er bestimmte die Verfasserin zu einer Fortsetzung, Marplot, die aber das erste Stück nicht erreichte. Doch ist Busy body keineswegs ihre beste Arbeit. Es wird an Feinheit von The wonder und The gamaster weit übertroffen. Für die Lachlustigen war noch besonders in Basset table, Love at a venture, The man's bewitched, A wife well managed und Bold strike for a wife gesorgt.

Gleichzeitig mit Mrs. Centlivre trat Rowe, einer der bedeutendsten englischen Tragiker dieses Jahrhunderts, auf. Nicholas Rowe**) wurde 1673 zu Little Backford in Bedfordshire geboren. Sein Vater wollte ihn anfangs zu seinem Berufe erziehen, indem er ihn im Middle

*) Dies ist die Reihenfolge derselben: Love's contrivances, nach Motiven von Molière (1703), The beau's duel, nach Massinger's City Madam (1703), The stolen heiress, nach May's Heir (1703), The gamaster, nach Le dissipateur (1705), Love at a venture (1706), The basset table (1706), The platonic lady (1707), The busy body, nach Motiven aus Jonson's The devil an ass (1709), The man's bewitched (1710) Bickerstaff's burying und Marplot (1711), The perplexed lovers, nach dem Spanischen (1712), The wonder, a woman keeps a secret (1714), Gotham election (1715; nicht aufgeführt.), A wife well managed (1715), Bold stroke for a wife (1718), Artifice (1721).

*) Sam. Johnson, Lifes of poets. — The works of Nicholas Rowe. — Hettner, a. a. O.

Tempel die Rechte ſtudiren ließ. Die poetiſchen Neigungen des Jünglings überwogen jedoch und der Tod ſeines Vaters, der ihn mit 20 Jahren ſelbſtändig machte, entſchied ſeine Laufbahn. 1698 trat er mit der Tragödie The ambitious stepmother auf, welche einer jener orientaliſchen Palaſtrevolutionen behandelt und einige Aehnlichkeit mit Corneille's Rodogune hat. Der große Erfolg, den er damit errang, beſeitigte in ihm jeden Zweifel an ſeiner Begabung, die jedoch ganz auf die Tragödie beſchränkt war. 1702 folgte ſein Tamerlane, der verglichen mit Marlowe's feurigem Stück freilich auch hier noch die Schwächlichkeit derſelben fühlbar machte. Rowe, der an das alte Drama der Engländer anknüpfen wollte, hielt ſich dabei aber nur an die Form des Ausdrucks, die er mit dem Geiſte der großen franzöſiſchen Tragiker zu erfüllen ſuchte, ohne deren Geiſt doch zu haben. Gleichwohl errang er noch einige große Erfolge. Zunächſt mit The fair penitent, einer Bearbeitung der fatal dowry von Maſſinger, was er verſchwieg. Dies ward ihm zum ſchweren Vergehen angerechnet, obſchon damals derartige Vertuſchungen nicht gerade ſelten waren. Wenn es freilich wahr wäre, was Gifford behauptet, daß Rowe urſprünglich eine neue Ausgabe von Maſſinger's Dramen habe veranſtalten wollen und dies dann nur unterlaſſen hätte, um als der alleinige Verfaſſer der ſchönen Büßenden dazuſtehen, ſo würde dieſes Verfahren ſehr zu verurtheilen ſein. Allein mir ſcheint es noch nicht recht erwieſen. Rowe's Bearbeitung zeigt einige wichtige Verbeſſerungen. Er hat in Caliſta den Charakter Beaumelle's und in Lothario den ihres Verführers bedeutend gehoben. Doch auch die Unterdrückung der komiſchen Parthien thut wohl. Im Uebrigen hat freilich das Stück unter ſeinen Händen viel von der urſprünglichen Kraft, Farbe und Eigenthümlichkeit eingebüßt. Der Charakter des Charolais hat gelitten. Rowe hat die Härten desſelben zu mildern geſucht, dafür aber keinen glücklichen Erſatz geboten. Beſonders ſchwach iſt der Schluß ſeines Stücks. Erſt 1713 erhob er ſich wieder, nach längerem Sinken und einer längeren Pauſe (von 1707—13), in die ſeine Ausgabe der Shakeſpeare'ſchen Dramen fällt (1709) zu ähnlicher Höhe mit ſeiner Jane Shore, der 1715 noch Lady Gray folgte. Es ſind ſeine bedeutendſten dramatiſchen Werke. Er nähert ſich darin Shakeſpeare mehr an, als ſonſt, was ſich freilich nur in den gelegentlichen Ausbrüchen einer wahren und ſtarken Empfindung und in einer größeren Lebendigkeit

des ſprachlichen Vortrags, der dialogiſchen Bewegung zeigt. Beiden Stücken ſind viel Thränen gefloſſen. Kurz nach Erſcheinen des erſten ward er zum Laureate erhoben, nicht lange nach dem Erfolge des zweiten beſchloß der Tod ſeine vom Glück begünſtigte irdiſche Laufbahn (6. Dec. 1718).

Rowe beſaß eine große literariſche Bildung und Sprachkenntniß, ſo wie ein feinausgebildetes Formgefühl, das ſich beſonders in der Behandlung der Sprache und des Verſes zeigte. Johnſon rühmt an ihm die Eleganz des Vortrags und den harmoniſchen Wohlklang der rhythmiſchen Rede. Nach ihm erklärt ſich Rowe's Ruf hauptſächlich daraus, daß er, indem er dem Ohre ſchmeichelte, zugleich den Verſtand befriedigte und die Empfindung erhob. Dagegen ſpricht er demſelben faſt ganz die Fähigkeit ab, Furcht oder Mitleid hervorzurufen, wie Pope und Addiſon ihm auch im Leben das Herz abſprechen. Gleichwohl iſt es gewiß, daß einzelne Scenen in The fair penitent, in Jane Gray und beſonders in Jane Shore das Publikum ſeiner Zeit ſehr ergriffen und gerührt haben. — Andere haben die Eigenthümlichkeit dieſes Dichters beſonders darin zu finden geglaubt, daß er, der Erſte, den moraliſchen Endzweck des Dramas in entſchiedener Weiſe betont habe, ſo daß die meiſten ſeiner Stücke mit einer moraliſchen Nutzanwendnng ſchlößen. Allein dies war ſchon lange vor Rowe auf der Bühne üblich geworden. Selbſt ein ſo frivoler Dichter wie Congreve konnte ſich gegen Collier auf die moraliſchen Gemeinplätze berufen, mit denen bei ihm faſt jeder Act ſeiner Luſtſpiele ſchloß. Faſt alle Luſtſpieldichter der erſten Decenien dieſes Jahrhunderts, Farquhar, Vanbrugh, Cibber, Mrs. Centlivre, hielten an dieſer Gepflogenheit feſt. Wie ihre moraliſchen Sätze, paſſen auch die Rowe's nicht immer zum Inhalt des Stücks. Letzterer hinterließ noch eine treffliche Ueberſetzung von Lucan's Pharſalon.

Nur kurze Zeit ſpäter, als er, debütirte ein andrer dramatiſcher Dichter, der auf ſeine Zeit einen noch größeren Einfluß ausgeübt hat. Richard Steele,*) 1671 zu Dublin geboren, den wir bereits als Begründer der aufklärenden, moraliſchen Wochenſchriften kennen lernten und auf den man gewöhnlich die Entſtehung des ſentimentalen Dramas

*) The dramatic works of Sir Rich. Steele. Lond. 1700. — Biogr. dram. — Ward, a. a. O. — Hettner, a. a. O.

zurückgeführt hat, ſtudirte in Oxford, wo er ſich ſchon im Luſtſpiel verſucht haben ſoll. Seine Neigungen führten ihn aber zunächſt in die militäriſche Laufbahn. Er trat in die Armee ein, und wurde durch die Offenheit ſeines Weſens, ſein friſches heiteres Naturell, und ſeinen aufgeweckten, witzigen Geiſt ſehr bald der Liebling ſeiner Kameraden, was ihn freilich auch zu den wildeſten Exceſſen verleitete, aber wie ſeine Schrift: The christian hero beweiſt, nicht ohne inneren Zwieſpalt. In dieſem ſittlichen Dualismus bewegte ſich Steele durch ſein ganzes Leben; er ſuchte durch ſeine Schriften immer wieder gut zu machen, was er im Handeln gegen die Geſetze der Sittlichkeit geſündigt. Sein Leben beſtand in Folge davon aus einem Wechſel von Ueberfluß und von Mangel. 1702 trat er zuerſt mit einem dramatiſchen Werke, dem gegen die Advocaten und Speculanten gerichteten Luſtſpiele The funeral or grief à la mode hervor. Es iſt im Weſentlichen noch in der Manier der früheren leichtfertigen Luſtſpiele geſchrieben. Daneben macht ſich aber ein Zug geiſtiger Geſundheit geltend, der freilich ebenſo wenig dazu paßt, wie die ſchon hier bisweilen hervortretende Neigung zur Sentimentalität. Der grade, ehrliche, offenherzige Haushofmeiſter Truſſy war eine ganz neue Figur auf der engliſchen Bühne, die unzählige Nachahmungen hervorrief.

Steele's nächſtes Stück the Lying lover (1703) iſt dem Corneille'ſchen Menteur nachgebildet, obwohl er, deſſen falſcher Angabe folgend, ſich dafür auf Lope de Vega beruft. Der ſentimentale Theil iſt das Eigenthum Steele's; er hat dem Humor und der Komik des Stückes, das nur wenig gefiel, nicht wenig geſchadet. Sein Vorwort giebt ausgeſprochener Maßen ſchon hier die Abſicht zu erkennen; die Bühne in chriſtlich-moraliſchem Sinne zu heben. „Ihre Majeſtät die Königin — heißt es darin — hat jetzt die Bühne unter ihre beſondere Fürſorge genommen. Es iſt Ausſicht vorhanden, daß ſich der Witz von ſeinen Ausſchweifungen erhole und die Sache der Tugend ermuthigt, das Laſter dagegen der Schmach überliefert werde." Entſchieden tritt aber die moraliſche Abſicht in dem Luſtſpiele The tender husband (1704) hervor, welches er Addiſon widmete, der, was hier noch verſchwiegen wird, daran ſelbſt mit gearbeitet haben ſoll. Hier heißt es im Vorworte, daß jeder Angriff auf das vermieden ſei, was der beſſere Theil der Menſchheit für heilig und ehrenhaft halte. Der Mißerfolg aber beſtimmte ihn umſomehr, ſich für länger der

Bühnenthätigkeit zu enthalten, als er um dieſe Zeit eine Anſtellung an der London Gazette erhielt und hierdurch in die journaliſtiſche Thätigkeit geriſſen wurde. Steele hat ſich durch dieſe ſo um das Theater verdient gemacht, daß die Schauſpieler des Drurylane bei einem Zerwürfniß mit Rich, welches mit dem Tode der Königin Anna zuſammenfiel, ihn erſuchten, ſich mit ihnen um die Erneuerung des Patents zu bewerben. Steele ging darauf ein. Auch ward es ihm leicht, dieſen Zweck durch die Gunſt des Herzogs von Marlborough zu erreichen, deſſen Parthei er nützlich geweſen war. Seine politiſche Partheinahme war aber auch wieder der Grund, daß ihm vom Herzog von Newcaſtle, nach deſſen Ernennung zum Lord Kammerherrn, das Patent wieder entzogen wurde. Es gelang ihm jedoch bald, durch Walpole's Vermittlung ein neues Patent zu erhalten. Steele hatte inzwiſchen auch ſeine dramatiſche Thätigkeit wieder aufgenommen. 1722 erſchien das Luſtſpiel The conscious lovers von ihm, welches gegen die Duelſucht gerichtet iſt. Obſchon er das Stück ein moraliſches nannte, zeigt ſich neben den Scenen von ſentimental-moraliſirenden Charakter doch auch wieder viel Indecentes. So matt es uns heute erſcheint, war damals der Erfolg doch ein ganz außerordentlicher. Der König ſandte dem Dichter eine Börſe mit £ 500. Nichtsdeſtoweniger kam dieſer nur kurze Zeit ſpäter in ſeinen Verhältniſſen in dem Maße herunter, daß er ſich zum Verkauf ſeines Patents genöthigt fand. Die Whigparthei, der er ſein ganzes Leben gewidmet hatte, war gerade damals in Coterien zerfallen. Ein Theil ſeiner früheren politiſchen Freunde zog ſich von ihm nun zurück. Seine Verlegenheiten wuchſen und Krankheit that dann das Uebrige. Am 21. Sept. 1729 ſtarb er in einem Zuſtand, welcher ein längeres Leben nicht wünſchenswerth für ihn machte. Er hinterließ zwei unvollendete Luſtſpiele: The gentleman und The school of action. — Steele hatte ohne Zweifel die Abſicht, die Bühne moraliſch zu reformiren. Es fehlte ihm hierzu aber an Kraft. Auch war ſeine Natur von zu großen Widerſprüchen bewegt. Seine Reform ſchlug daher eine falſche Richtung ein. Er hat mehr durch ſeine Schwächen und Fehler, als durch das damit beabſichtigte Gute auf ſeine Nachfolger eingewirkt. Ich bezweifle zwar nicht, daß das Rührende geeignet ſei, ein äſthetiſches Moment im Kunſtwerk zu bilden und ſich ebenſowohl mit dem Komiſchen, wie mit dem Tragiſchen verbinden zu laſſen, nur glaube

ich, daß es dann nie als der letzte Zweck desſelben, nie als beabſichtigt daraus hervortreten darf, ſondern der tragiſchen Erhebung und dem komiſchen Ergötzen zu dienen hat, auch ganz naiv dabei auftreten muß, worin es der Schönheit gleicht, die nur dann ihren wahren Zauber übt, wenn ſie von ihrer Wirkung nicht weiß. Aehnlich verhält es ſich auch mit dem Moraliſchen. Das echte Kunſtwerk muß ſittlich ſein, doch nur weil dies ſeine Natur iſt, nicht, um damit lehrhaft werden zu wollen. In dem ſentimentalen, moraliſirenden Luſtſpiel, das ſich von Steele aus entwickelt hat, tritt aber das Sittliche immer abſichtlich, immer lehrhaft auf, ſelbſt wenn es mit der Natur desſelben ſonſt gar nichts gemein hat, wodurch es nur zu oft in Widerſpruch mit dem Komiſchen geräth, das es ſchwächt und beeinträchtigt. In der Verbindung mit dem Sentimentalen wird aber das Moraliſche auch noch leicht krankhaft und ſchillernd und zwar um ſo mehr, je mehr der Dichter darauf ausgeht, den Zuhörer zu rühren, und die Rührung mehr auf eine Nervenerregung als auf eine geiſtige Läuterung gerichtet iſt. Die Moral wird dann zweideutig und heuchleriſch, die Empfindung falſch und verlogen. Die Wirkungen, welche erreicht werden, ſind mehr phyſiologiſcher, als pſychologiſcher Art. Das Publikum, beides mit einander verwechſelnd, hält einen pathologiſchen Zuſtand für den äſthetiſchen, die Krankheit für die Geſundheit.

Lewis Theobald, geb. 1689, geſt. 1742, welcher 1708 mit ſeiner Persian Princess or the royal victim auf dem Drurylane Theater debutirte, iſt, trotz ſeiner 18 Stücke, hier eigentlich nur als Herausgeber Shakeſpeare's von einiger Bedeutung. Er ſchrieb Luſtſpiele und Trauerſpiele, von denen nur Double falsehood or the distressed lovers (1727) hervorgehoben werden mag, weil Theobald dieſes Stück für ein von ihm entdecktes Shakeſpeare'ſches Drama ausgab; ein Vorgang, der ſich ſpäter mit Ireland wiederholte. Andere haben es Shirley, Malone aber Maſſinger zugeſchrieben.

Eine ungleich bedeutendere Rolle in den damaligen Bühnenverhältniſſen ſpielte Aaron Hill. Am 10. Febr. 1684 zu Beaufortbuildings in the Strand geboren, in der Schule von Weſtminſter erzogen, trat er nach längerem Aufenthalte im Orient zuerſt mit einer Geſchichte des ottomaniſchen Reichs auf (1709). Noch in demſelben Jahr erſchien er aber auch mit der Tragödie Elfrid or the fair inconstant auf der Bühne. Er ſchrieb noch eine ganze Reihe von Stücken,

meiſt Tragödien und Adaptionen, beſonders von Voltaire'ſchen Dramen, welche aber faſt alle erſt ſeinem ſpäteren Alter angehören und von denen Zara (1735) den größten Erfolg hatte. Dazwiſchen wendete er ſich großen induſtriellen Speculationen zu. Seine Dramen ſind nicht frei von Manier, da er nach einer überſtiegenen ungewöhnlichen Ausdrucksweiſe rang. Eine wohlwollende Natur, förderte und unterſtützte er viele Talente und verwendete die Erträge ſeiner Stücke meiſt zur Unterſtützung nothleidender Schriftſteller. Er nahm in deſſen Folge eine ſehr geachtete Stellung in der literariſchen Welt ſeiner Zeit ein, ſtarb aber zuletzt ſelbſt in Dürftigkeit (8. Febr. 1750).

1712 erſchien mit geradezu ſenſationellem Erfolge Ambroſe Philip's The distresssed mother auf der Bühne von Drurylane. Philips, um 1671 geb., 18. Juni 1749 geſt., eröffnete ſeine dramatiſche Laufbahn unter dem Schutze Addiſons, der zu dem vorſtehenden, nach Racine's Andromaque gearbeiteten Stücke den Epilog geſchrieben und im Spectator dem Lobe desſelben zwei ganze Nummern gewidmet hat. Auch The briton (1721) fand noch eine glänzende Aufnahme, doch war der Erfolg kein ausdauernder. Wogegen ſein drittes und letztes Stück Humphrey, Duke of Glocester, nur eine kühle Aufnahme fand. Ambroſe Philips' dramatiſche Verdienſte beſtehen nur in der ſchönen Verſification. Berühmt ſind auch ſeine Hirtengedichte.

So groß der Erfolg der Distressed mother auch war, wurde er von dem des Cato Addiſon's doch noch übertroffen. Joſeph Addiſon*), am 1. Mai 1672 in Mileſton geboren, wo ſein Vater die Stelle des Rector bekleidete, erhielt ſeine Ausbildung in der Schule von Salisbury und in Charterhouſe. Hier ward er mit Steele befreundet, deſſen Leben das ſeine lange aufs Engſte verbunden war. Er war im Gegenſatze zu dieſem eine ſtreng ſittliche, religiöſe Natur, nicht nur in Wort und Schrift, ſondern auch im Leben, dabei mit ſcharfem Urtheil und einem feinen, überaus fruchtbaren Humor begabt, was allen ſeinen von der glücklichſten Lebensbeobachtung erfüllten Schriften, einen gewinnenden Reiz gab, ſelbſt noch in der Satire und in der politiſchen Polemik, in denen ihn nie das Gefühl für Sitte und Anſtand verließ. Seine Verdienſte um die literariſchen Wochenſchriften haben von mir ſchon berührt werden können. „Nichts

*) Macaulay, Eſſays. — The dramatic works of Addison, Glasgow 1752.

— heißt es in dem trefflichen Aufsatze Macaulays über ihn — kann schlagender sein, als der Gegensatz zwischen dem Englishman und dem achten Bande des Spectator, zwischen Steele ohne Addison und Addison ohne Steele. Der Englishman ist vergessen, der achte Band des Spectator enthält vielleicht die schönsten Aufsätze, sowohl ernsthafter, als scherzhafter Art, die wir in englischer Sprache besitzen." Addison gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen der Literatur seiner Zeit, nicht minder bedeutend war die Rolle, die er in den politischen Parteikämpfen derselben spielte. Er schwang sich in beiden durch ein und dieselbe Manifestation seines Geistes auf, durch das Gedicht, das er im Auftrag Lord Godolphin's auf den Sieg von Blenheim schrieb. Es war keineswegs seine erste poetische Veröffentlichung. Er hatte sich schon durch verschiedene Gedichte, lateinische und englische, pathetische und satirische, hervorgethan. Aber erst dieses Gedicht verlieh ihm jene Bedeutung, die ihn zu den höchsten Stellen in der literarischen und politischen Welt erhob. Whig aus innerster Ueberzeugung, widmete er dieser Partei fortan seine Feder und stieg durch die Gunst ihres Führers allmählich bis zu dem Platze eines Staatssecretärs empor, obschon es ihm, bei den glänzendsten Eigenschaften gesellschaftlicher Unterhaltung, doch an einer der wichtigsten Fähigkeiten des Politikers, nämlich an Rednertalente gebrach. Kaum minder einseitig erscheint seine literarische Bildung. Sie ging fast ganz in dem Studium der römischen Dichter und in dem Boileau's, sowie der von diesem gepriesenen französischen Autoren auf. Macaulay macht es wahrscheinlich, daß Addison auf seinen Reisen durch Italien immer nur das interessirt habe, was in Verbindung mit seinen aus den römischen Dichtern gewonnenen Anschauungen stand. Nur seine Tragödie Cato würde davon eine Ausnahme bilden, wenn es wahr ist, daß er zu ihr durch eine Theatervorstellung in Venedig angeregt worden ist Tickell behauptet wenigstens, daß die vier ersten Akte in Italien entstanden seien, und gewiß sind sie lange vor dem fünften geschrieben worden. Addison hatte bereits 1707 einen dramatischen Versuch mit der Oper Rosamond gemacht, damit auch vorübergehend einen Erfolg erzielt und was mehr ist, durch sie die Freundschaft Tickell's gewonnen. Seines Antheils an Steele's Tender husband ist schon gedacht worden. Gleichwohl zögerte er mit der Veröffentlichung seines Cato (1713). Er wurde darin durch seine literarischen Freunde bestärkt,

die, bei allem Reichthum und aller Schönheit der Sprache und Gedanken, in ihm zu wenig dramatiſches Leben fanden. Anders ſeine politiſchen Freunde, die ein höchſt lebendiges politiſches Intereſſe darin zu entdecken vermeinten und ihn zur Darſtellung auf der Bühne drängten. Sie hatten beide mit ihrem Urtheile Recht, der Erfolg ſprach aber nur für die letzteren. Es hatte freilich nicht an Veranſtaltungen dazu gefehlt. Booth's vollendetes Spiel, der Glanz der ausdrucksvollen Sprache, der ſich darin offenbarende politiſche Geiſt thaten das Uebrige. Whigs und Tories löſten ſich in dem Beifalle ab, da der Dichter durch Verherrlichung des politiſchen Parteiweſens beiden Theilen gerecht wurde. Beide fanden darin, was ihnen zuſagen mußte. Doch darf der Geſchmack der Zeit, der vom Dichter völlig getroffen und zu glänzendem Ausdruck gebracht worden war, nicht überſehen werden. Machte doch ſelbſt die zopfige Ueberſetzung des Stücks von Frau Gottſched in Deutſchland Epoche. Ward es von Voltaire doch die einzige durchaus gut geſchriebene Tragödie der engliſchen Bühne genannt. Es wurde ins Franzöſiſche, Italieniſche und Lateiniſche überſetzt. Es bereicherte die Schauſpieler von Drury Lane, denen Addiſon ſeine Tragödie zum Geſchenk gemacht hatte. Es rief die anerkennendſten Urtheile *) und eine Menge Huldigungsgedichte hervor, um, als der claſſiſche franzöſiſche Geſchmack, wieder verdrängt wurde, ebenſo ſehr herabgeſetzt, wie jetzt überſchwänglich geprieſen zu werden. Macaulay ſtellt zwar den Cato noch heute über alle engliſchen Tragödien derſelben Schule, über viele Stücke Corneille's, Voltaire's, Alfieri's, ſelbſt über einige Racine's, ohne jedoch damit die Thatſache aufzuheben, daß er uns heute nur noch als eine zwar formglatte und reine, aber kühle, dürftige, academiſche Arbeit berührt. Die Erfolge der Diſtreſſed Mother und des Cato bürgerten die Form der franzöſiſchen Tragödie für länger auf der engliſchen Bühne ein. Wie großen Antheil Addiſon's perſönliche Beliebtheit und der Zauber ſeines Namens aber auch mit an jenem Erfolge gehabt, ſollte ſich an dem Luſtſpiel The drummer herausſtellen, welches 1715 anonym auf der Bühne erſchien und nach einer anfänglich ziemlich kühlen Aufnahme erſt dann einen größern Erfolg gewann, als Steele nach Addiſon's Tode

*) Der Angriff Denny's, ſo berechtigt in einzelnen Punkten er war, wurde damals zurückgewieſen.

(17. Juni 1719) mit der Erklärung hervortrat, daß es ein Werk dieſes letzteren ſei, was freilich nicht völlig ausgemacht iſt. Der andauernde Beifall, den es nun hier, wie ſpäter in Frankreich und Deutſchland errang, erklärt ſich aus der Miſchung von moraliſirender Sentimentalität und Libertinage, der man einzelne Abgeſchmacktheiten verzieh.

Richard Savage, deſſen Geburt (10. Jan. 1697) mit einem Verbrechen zuſammenhängt und deſſen Leben im Gefängniſſe ſchloß (1743); wurde von einer Dame mit einer Maske geboren, die ihn in Noth und Elend verließ. Es war Lady Macleſfield, welche ſich ſpäter dazu bekannte, ihn in verbrecheriſchem Umgang mit Lord Rivers gezeugt zu haben*), ohne ſelbſt noch dann irgend ein mütterliches Gefühl für ihn zu empfinden. Savage hat in dem Gedichte „The bastard“ in ergreifender Weiſe ſeine Geſchichte erzählt. Sie rief die peinlichſte Senſation hervor, ohne doch an ſeinem Schickſal etwas zu verändern. Schon mit 19 Jahren ſchrieb er ein Luſtſpiel, Woman's a riddle, welches jedoch von der Bühne zurückgewieſen wurde. Er gab es dem Schauſpieler Bullock, der zugleich Bühnenſchriftſteller war, und in Kurzem ein Stück, welches denſelben Gegenſtand behandelte, aufführen ließ, ohne Savage, welcher dagegen Proteſt erhob, einen Antheil an den Erträgniſſen zufließen zu laſſen**). Kurze Zeit ſpäter trat Savage mit einem zweiten Stück, das wie das vorige, nach ſpaniſchem Muſter gearbeitet war, Love in a veil, auf, welches Johnſon für ein ganz anderes, als das erſte erklärt, von Anderen aber für daſſelbe gehalten ward. Es hat mit dem Bullock'ſchen nur eine leichte Aehnlichkeit. Der Erfolg war ein mäßiger. — Ein drittes und letztes Stück, die Tragödie Sir Thomas Overbury erſchien 1724 unter dem Schutze von Aaron Hill und Wilks', dem Schauſpieler. Savage ſpielte ſogar ſelbſt darin mit, leider zum Nachtheil der Dichtung. Er hatte in ihr Gelegenheit gefunden, ſeine poetiſche Kraft zu entfalten. Sie zeigt Züge von großem Talent, errang auch entſchie-

*) Johnson, a. a. O. — Doran, a. a. O. hat dieſes Bekenntniß, ich weiß nicht aus welchem Grunde, in Zweifel gezogen.

**) Dies iſt die Darſtellung Johnſon's, wogegen die Biogr. dram. behauptet, daß das Stück überhaupt nicht von Savage gedichtet, ſondern von einer Dame, Mrs. Price, zu ihrem Vergnügen geſchrieben worden, und Savage gar keinen Anſpruch zu machen berechtigt geweſen ſei.

den einen Achtungserfolg, ohne dem Autor doch eine dramatiſche Poſition zu verſchaffen. 1777 erſchien ſie in neuer Bearbeitung.

Auch der durch ſeine Night thoughts und andere Gedichte berühmte Edward Young (1684—1765), verſuchte ſich in der Tragödie. Zuerſt mit Busiris (1719), ſodann mit The revenge (1721), mit der er einen ſelbſt neben Cato bedeutend zu nennenden Erfolg errang. Doch ſollte er noch von dem ſeines dritten Drama's The brothers (1753) übertroffen werden, deren Ertrag er für fromme Zwecke verwendete. Heute ſind dieſe damals gefeierten Dramen bis auf die Namen vergeſſen.

Dies gilt auch nahezu von den dramatiſchen Arbeiten eines nicht minder gefeierten Dichters, Fielding, obſchon er vor ſeiner glanzvollen Thätigkeit auf dem Gebiete des Romans einer der fruchtbarſten Bühnenſchriftſteller der Zeit und vorübergehend auch Schauſpieldirector (des Haymarkettheaters) war. Von ſeinen 26 Stücken hat ſich eigentlich nur die burleske Tragicomödie Tom Thumb in einigem Anſehen erhalten. Henry Fielding*) aus einer alten Familie des Somerſetſhire, wurde am 22. April 1707 in Sharpham Park bei Glaſtonbury geboren. Er bezog die Schule zu Eton, dann die Univerſität Leyden, konnte aber ſeine Studien hier nicht vollenden, weil ihn die Noth auf den Geldverdienſt anwies. Er widmete ſich der Schriftſtellerei für die Bühne, was ſeiner Neigung zu einem flotten Leben noch weitere Nahrung bot. Eine reiche Heirath brachte ihn in andere Verhältniſſe. Er wendete ſich jetzt der advocatoriſchen Praxis zu und ſchwang ſich raſch zu einem der geſuchteſten Sachwalter London's empor. Doch ſchützte ihn dies alles bei ſeiner verſchwenderiſchen Lebensweiſe nicht vor neuen Verlegenheiten. Er wurde hierdurch, den advocatoriſchen Beruf wieder aufzugeben genöthigt, den er zunächſt mit dem des Publiciſten vertauſchte, um endlich auf dem Gebiete des Romans den wahren Boden für das in ihm ſchlummernde Talent zu finden. Mit der Bühne hatte er vor dieſer Zeit ſchon völlig gebrochen. Nur wenige Jahre nach dem Erſcheinen ſeines bedeutendſten Werks, Tom Jones, erlag er dem Leiden, zu denen ſein wüſtes Leben den Grund gelegt hatte. Am 8. Oct. 1754 fand er in Liſſabon, ſtatt der erhofften Geneſung, den Tod.

*) The works of Henry Fielding with an account of his life by Murphy Lond. 1784. — W. Scott, Lifes of poets.

Fieldings erſte dramatiſche Verſuche waren erfolglos. Erſt mit ſeinem Tom Thumb (1730) gewann er die Meinung des Publikums. Es iſt eine Satire auf die Tragödien der Zeit, insbeſondere auf Thomſon's Sophonisba; ein Seitenſtück zum Rehearsal, das erſt zweiactig unter dem Namen The authors farce erſchien, aber noch in demſelben Jahre zu drei Acten erweitert und unter dem veränderten Titel gegeben wurde. Die übermüthige, naturwüchſige Laune dieſer Burleske ſprach allgemein an. Auch The coffeehouse politicians (1731), obſchon ziemlich indecent, The mock-doctor (1732) und The intriguing chambermaid (1730) hatten hierdurch großen Erfolg. Hervorhebung verdient ferner Fieldings Bearbeitung des Molière'ſchen Avare unter dem Titel The miser (1732). Der Erfolg des Tom Thumb rief dann die Seitenſtücke Pasquin (1736), Historical register (1737) und Tumble-down Dick (1737) hervor; die erſte dieſer Burlesken iſt wieder gegen die Tragödien, die zweite gegen Walpole, die dritte gegen Rich und die durch ihn in die Mode gekommenen Pantomimen gerichtet.

Mit The necromancer or the history of Faustus von Thurmond führte Rich 1723 auf ſeinem Theater in Lincolns Innfields die Balletpantomime mit ſolchem Beifall ein,*) daß ſie ſeitdem nie wieder ganz von der engliſchen Bühne verſchwunden, heute jedoch auf die Weihnachtszeit eingeſchränkt iſt. Rich ſelbſt war in dieſem ſeiner Caſſe zuſagenden Genre ſehr erfindungsreich und ausgezeichnet in der Darſtellung von Harlekinsrollen. Doch auch noch von anderer Seite ſollte den Theaterunternehmern jetzt neuer Succurs und dem Drama eine gefährliche Gegnerſchaft kommen. Im Jahre 1728 übte in demſelbem Theater Gay's Beggar's opera eine ſolche Anziehungskraft aus, daß ſie, was damals noch ein Ereigniß war, 63 Mal hintereinander geſpielt werden konnte, und das Witzwort entſtand, ſie habe Gay rich and Rich gay gemacht.

Seit Davenant's Opern hatten die Bühnendichter faſt immer in ihren Stücken, ſelbſt im Luſtſpiele, um denſelben noch einen beſonderen Reiz zu verleihen, von der Muſik und dem Geſange Gebrauch gemacht. Es kam aber damals noch nicht zu dem, was man nach ſpäterem Begriff eine Oper zu nennen berechtigt wäre, ja mit dem ſtärker her-

*) Die Eintrittspreiſe wurden um ein Viertel erhöht und die Wocheneinnahmen ſtiegen von 600 auf 1000 £.

vortretenden Einfluß des französischen Dramas schied man die musikalischen Einlagen aus den Tragödien und Lustspielen sogar wieder aus. Dafür gewann man einen Ersatz in der italienischen Oper. Die Entwicklung der nationalen Musik hatte unter Beiden zu leiden. Die Versuche, der italienischen Oper eine nationale entgegenzusetzen, waren bisher zu schwächlich gewesen, als daß sie nicht hätten scheitern müssen. War dies doch selbst mit Addisons Rosamund nach dem ersten kurzen Erfolge der Fall. Gay griff bei seinem erneuten Versuch, dem er einen burlesken, durch Zeitbeziehungen pikanten Inhalt gab, auf das alte Volkslied zurück, ja er verschmähte dazu selbst die Spottlieder der Gasse nicht. Er soll beabsichtigt haben, die italienische Oper damit lächerlich zu machen, allein seine Satire traf ganz wo anders noch hin.

John Gay*), 1688 zu Exeter in Devonshire in guten Verhältnissen geboren, wurde zum Kaufmann erzogen und erwarb als Commis eines Londoner Geschäfts das Vertrauen der Herzogin von Monmouth, die ihn 1712 zu ihrem Secretär ernannte. Ein Jahr später trat er mit einem Bande Gedichte hervor, den er Pope widmete, mit dem ihn seitdem eine dauernde Freundschaft verband. Noch in demselben Jahre erschien auch von ihm ein Lustspiel, das aber keinen Erfolg hatte. Kurze Zeit später erhielt er eine Anstellung bei dem Grafen Clarendon in Hannover. Er suchte sich nun durch Widmungsgedichte aller Art die Gunst des englischen Hofs zu erwerben. Es scheinen ihm auch von Seiten des Prinzen von Wales Versprechen gemacht worden zu sein. Allein diese Anstrengungen waren eben so fruchtlos, wie die bei der Bühne. Seine mit Pope und Arbuthnot geschriebene unzüchtige Farce Three hours after marriage (1718) ward sogar abgelehnt. Als er aber endlich nach der Thronbesteigung des Prinzen mit nichts, als dem Titel eines Gentleman usher der Princeß Louise abgespeist werden sollte, wies er denselben zurück, weil er zu alt dafür sei. Man sagt, daß Swift es gewesen, der ihm zu seiner Beggar's Opera den Anstoß gegeben, indem er einmal im Gespräche mit ihm darauf hingewiesen, wie hübsch sich wohl eine New-gate Pasto-

*) Johnson, Lifes of poets ꝛc. — Biograph. dram. — J. Gay's works. Lond. 1793. — Auch im 41. und 42. Bde. der Johnson'schen, sowie im 8. Bde. der Anderson'schen Sammlung.

rale ausnehmen müßte. Gay griff den Gedanken auf und schrieb seine Newgate Operette. Niemand wollte anfangs an den Erfolg glauben, der doch dann ein so ungeheurer war. Die Beggars opera ist eine burleske Blosstellung von Laster und Verbrechen, worin sich die Lebensgewohnheiten der damaligen vornehmen Welt spiegelten. Das Publikum sah darin zugleich eine Satire auf das Ministerium Walpole und die Wirkung war eine um so pikantere, als dieser bei der ersten Vorstellung selber mit anwesend war und sich bei jeder Anspielung Aller Blicke auf seine Loge richteten. Walpole soll aber klug genug gewesen sein, der Satire durch seinen Beifall die Spitze abzubrechen, — gewiß wenigstens war er es darin, die Vorstellung nicht zu verbieten, was indeß mit der Fortsetzung dieses Stückes geschah, welche Gay unter dem Titel „Polly" geschrieben. Dies veranlaßte ihn, dieselbe auf Subscription durch den Druck zu veröffentlichen (1729). Er nahm jetzt mehr dafür ein, als er durch die Aufführung gewonnen haben würde, da sie später ohne Erfolg in einer Bearbeitung Colmans gegeben ward. Dieses Mittel wendete man damals überhaupt mit großem Erfolge gegen die Versuche an, die Censur beim Theater einzuführen. Gay starb im December 1732 im Hause des Herzogs von Queensberry. Die Beggars Opera rief eine ganze Fluth von Operetten hervor, die aber sämmtlich ihr Vorbild nicht zu erreichen vermochten. Doch hat es einzelnen nicht an Erfolgen gefehlt. Von ihnen möge nur The devil to pay von Coffey*) (1731) genannt werden, weil diese Operette auch in der Geschichte der deutschen Oper eine Rolle gespielt.

Das Jahr 1730 bezeichnet den ersten Bühnenerfolg des berühmten Dichters der Jahreszeiten, James Thomson (geb. 11. Sept. 1700, gest. 27. Aug. 1748)**), mit der Tragödie Sophonisba, die, wie wir sahen, von Fielding verspottet wurde. Sie verdankte diesen Succeß der Schönheit der Sprache und der Gedanken, da ihr dramatischer Gehalt nur gering ist. Sie bot den Eindruck einer moralisiren-

*) Charles Coffey hat noch 6 andere Operetten zwischen 1729 und 1733 geschrieben. The devil to pay ist nach einer alten Farce von Jevon, The devil of a wife (1686). Coffey war von Geburt ein Irländer und starb 1745 in London.

**) Cibber, a. a. O. — Johnson, a. a. O. — Murdoch, Life of Th. 1803. — Lessing, Theatralische Bibliothek und Vorrede zu Thomson's Trauerspielen. — The works of J. Thomson 1874.

den Vorlesung in schöner, glänzender Form dar; man bewunderte sie, aber ward nicht erschüttert. 1738 folgte Agamemnon, 1739 Edward and Eleonora, 1740 die im Verein mit Mallet gedichtete Maske Alfred, in welcher das berühmte Rule Britannia vorkommt, 1745 Tancred and Sigismunda und Coriolanus, der aber erst ein Jahr nach des Dichters Tode (27. Aug. 1748) zur Aufführung kam. Von all diesen Dramen ist Tancred and Sigismunda, dem eine Begebenheit aus dem Romane Gilblas zu Grunde liegt, sein bedeutendstes und glücklichstes Werk dieser Art. Es hat sich hiervon allein auf der englischen Bühne länger erhalten, was wohl dem eingemischten Rührenden zuzuschreiben ist. Die Darstellung von Edward und Eleonore wurde von der eben durch Parlamentsacte eingeführten Theatercensur verboten, wie es scheint aus keinem andern Grunde, als um ihr Dasein hierdurch bemerkbar zu machen.

Thomson wurde zu seiner Zeit für einen großen Dramatiker gehalten. Auch Lessing im Vorworte zu den Dramen desselben spricht von ihnen als Meisterwerken. Er rühmt an ihnen die Kenntniß des menschlichen Herzens, die „magische" Kunst, jede Leidenschaft vor unseren Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen, sowie die verständige Beobachtung der Regeln, da Thomson nicht sowohl im französischen, als im ursprünglichen, griechischen Sinne regelmäßig sei. Lessing, der später gegen die Kunstanschauung seiner Zeit so heldenhaft ankämpfte, stand damals noch unter dem Banne derselben. Er würde die Tragödien Thomsons später nicht mit weniger Achtung, aber doch mit ganz anderen Augen beurtheilt haben. Jonson rühmt an Thomson im Allgemeinen die Selbständigkeit seiner Auffassung und seiner Ausdrucksweise. Lessing nennt ihn den malerischesten aller Dichter. Er kannte damals freilich Shakespeare noch nicht. Thomson's Dramen wurden von J. G. Schlegel ins Deutsche übersetzt. Lessing selbst ging einmal damit um.

Einen ungleich größeren Einfluß auf die Entwicklung des Dramas nicht nur seines Volks und seiner Zeit, sondern des neuesten Dramas überhaupt, übte ein andrer sentimentaler Dichter aus, den man den Begründer und Schöpfer des bürgerlichen Trauerspiels genannt, und von dem auch ohne Zweifel das neue bürgerliche Trauerspiel seinen Ausgang genommen hat, obschon er selbst zu dem seinen, wie ich

ſchon (S. 299) darlegte, die Anregung und die Muſter bei den alt-engliſchen Dramatikern fand.

George Lillo*), am 4. Februar 1693 zu London geboren, betrieb in dieſer ſeiner Vaterſtadt das Gewerbe eines Juweliers. Von ſtrengen ſittlichen Grundſätzen und tief religiöſen Anſchauungen erfüllt, hatte er zwar ſchon immer eine Vorliebe für die Dichtkunſt gehabt, doch nur inſofern ſie in dem Dienſt der Religion und Moral ſtand. Sein erſtes Stück Sylvia or the coventry burial (1730) ſcheint zwar auf den erſten Blick hiermit in Widerſpruch zu ſtehen, da es eine Balletoper, in Nachahmung von Gay's Beggar's Opera iſt, allein Lillo benutzte ſchon hier die volksthümliche Form und die friſche Wirkungsart dieſes Genres, um die Liebe zur Wahrheit und Tugend zu fördern, und Haß und Verachtung gegen Lüge und Laſter zu wecken. Unter den alten Balladen, die er zu dieſem Zwecke durch-ſtöbert, hat ſich ohne Zweifel auch diejenige befunden, welche er ſeinem nächſten, noch in demſelben Jahre erſcheinenden und epoche-machenden Stücke The London merchant or the history of George Barnwell (1730) zu Grunde gelegt hat. Wie die bürgerliche Tragödie des altengliſchen Theaters, von der ihm ſicher ſchon damals eine oder die andere zu Händen gekommen war, knüpfte auch er an einen cri-minaliſtiſchen Vorfall, an eine wirkliche Begebenheit an. Der moraliſche Zweck war auf der damaligen Bühne noch nie in ſo energiſcher, noch nie in ſo einſeitiger Weiſe in's Auge gefaßt und zum Ausdruck gebracht worden. Es war dieſe Energie und Einſeitigkeit, welche verbunden mit dem nicht zu beſtreitenden Talent, die Gemüther der Menſchen in Bewegung zu ſetzen, damals ſo ungeheure Wirkung ausgeübt hat. Es half nichts, daß einige Witzlinge das Stück zu einer Tragödie für New-Gate degradirten — und die New-Gate Opera hatte gewiß ihren Antheil daran — es wurde, obſchon erſt gegen den Schluß des Theaterjahres in Drury Lane erſchienen, in der heißeſten Jahreszeit zwanzig Mal hintereinander bei dichtgefülltem Hauſe hier aufgeführt. Von den tiefen Wirkungen, welche es ausübte, haben ſich verſchiedene Anecdoten erhalten. Die Handlung aber iſt folgende. Ein Lehrling fällt in die Hände einer Buhlerin, die ihn ſeinem Lehrherrn zu be-

*) Cibber, a. a. O. — Biogr. Dram. — Hettner, a. a. O. — The works of George Lillo, with an account of his life. London 1775.

rauben und ſeinen Oheim, den er beerben ſoll, zu morden, verleitet. Das Verbrechen wird aber entdeckt und beide büßen daſſelbe am Galgen. Der Dichter ſuchte durch die größte Simplicität und Naturwahrheit der Darſtellung zu wirken und erreichte auf's Vollkommenſte ſeinen Zweck. Die Macht der Verſuchung, das Wachsthum der Leidenſchaft, der Kampf des Gewiſſens, das endliche Unterliegen — das Alles war mit einfachen, aber lebendigen, kräftigen Zügen zum Ausdruck gebracht. Obſchon die ſchwächlichen Ueberſetzungen in Frankreich und Deutſchland nicht eine ſo unmittelbare Wirkung wie das Original in England ausübten, forderten ſie doch zur Nachahmung auf. Es iſt kein Zweifel, daß dieſe Wirkungen nur zum kleinſten Theil äſthetiſche waren, daß ſelbſt die moraliſchen von den phyſiologiſchen noch weit überwogen und mit ihnen allmählich der größte Mißbrauch getrieben wurde, indem man, was bei Lillo ſicher der Fall noch nicht war, die moraliſche Abſicht zum bloßen Vorwande nahm, um ſtarke Nervenerregungen hervorzurufen und hierdurch eine Anziehungskraft auf das Publikum, welches ſie ſuchte, auszuüben.

Lillo's drittes Drama The christian hero (1734) war ein Verſuch, die moraliſche Tendenz in die heroiſche Tragödie einzuführen. Allein dieſer Anlauf auf ein höheres Gebiet hatte nicht den erhofften Erfolg. Deſto größerer wurde dem Trauerſpiel The fatal discovery (1737), unter Fielding am Haymarket-Theater, zu Theil. Es liegt ihm ebenfalls wieder eine wahre Begebenheit zu Grunde. Ein Ehepaar, das ſich in Noth befindet wird von einem Fremden um Aufnahme und Nachtlager gebeten. Es kann der Verſuchung nicht widerſtehen, denſelben, ſeines Goldes wegen, im Schlafe zu morden, um hinterher zu entdecken, daß der Gemordete der für verſchollen gehaltene Sohn der Mörder iſt. Der Dichter hat auch in dieſem Stück ſichtlich einen höheren Ton, als in ſeinem Londoner Kaufmann anſchlagen wollen, da es in Jamben geſchrieben iſt. Doch iſt hierdurch viel von der früheren Einfachheit und Natürlichkeit verloren gegangen und eine gewiſſe Abſichtlichkeit an die Stelle getreten. Auch hatte es anfangs keinen Erfolg. Der Gegenſtand mochte zu abſtoßend erſcheinen. Doch lag es wohl auch an der Darſtellung, da es im nächſten Jahr bei veränderter Beſetzung eine große Anziehung ausübte. — Es folgte Marina, in gewiſſer Beziehung ein Gegenſtück zu dem vorigen, das mehr den Charakter des Rührſtücks hat. Ein Gatte findet durch

wunderbare Fügung ſeine verloren geglaubte Gattin, ein Vater ſeine Tochter wieder. Der romantiſche Stoff dieſes Stücks iſt dem Shakeſpeare'ſchen Perikles entnommen. Es iſt ebenfalls wieder in Jamben geſchrieben und enthält ein paar gute Scenen. Die Aufführung war aber mittelmäßig und hatte keinen Erfolg. Es iſt zu verwundern, daß das Drurylane Theater nach dem ſenſationellen Erfolge des London merchant ſich Lillo ſo völlig entfremdet hatte. Erſt nach ſeinem am 3. Sept. 1739 erfolgten Tode wurde hier wieder die Tragödie Elmerick or justice triumphant, die Lillo dem Prinzen von Wales gewidmet, doch nur auf Befehl von dieſem gegeben. Erſt 1759 aber kam die gleichfalls von ihm hinterlaſſene Bearbeitung des Arden von Feversham, die nach ſeinen eignen Worten aber ſchon vor 1736 entſtanden war, an demſelben Theater zur Aufführung. Sie wurde ein einziges Mal hier gegeben, doch 1790 vom Coventgarden Theater in veränderter Geſtalt neu aufgenommen. George Barnwell erhielt ſich dagegen bis auf die neueſte Zeit.

1741 tritt der Einfluß Richardſon's auf das Drama der Zeit in einer Bearbeitung der Pamela von Dancer hervor. So ſchwächlich dieſelbe auch war, errang ſie doch einen großen Erfolg, hauptſächlich durch die Darſtellung der Rolle des Snatter von Garrick. Es war zugleich die Zeit der Erneuerung Shakeſpeares, die der Ausbreitung des ſentimentalen Dramas damals auch mit entgegenwirkte.

Edward Moore (geſtorben 28. Februar 1757) errang mit ſeinem empfindſamen Luſtſpiel The foundling (1748) ebenfalls nur einen kurzen Erfolg, was man zwar noch aus der Aehnlichkeit mit Steele's Conscious lovers erklärt hat, obſchon es dieſen von nicht Wenigen vorgezogen worden iſt. Mehr dürfte ihm die Satire geſchadet haben, die man darin auf einen Modeherrn fand, welche aber wohl richtiger auf den Darſteller, als auf den Dichter zurückgeführt wird. Sein zweites Luſtſpiel Gil Blas (1751) erlitt ſogar eine Niederlage, ſo daß er anfangs ſein drittes Drama: The gamester (1753) nicht unter ſeinem Namen zu veröffentlichen wagte. Erſt als der Erfolg völlig ſicher geſtellt ſchien, trat er mit dieſem hervor. Zugleich aber auch eine Oppoſition, die alſo nur der Perſon, nicht dem Stücke galt, obſchon man vielleicht nachträglich auch an dem Angriff auf ein Modelaſter der Zeit Anſtoß genommen haben dürfte. Es wurde damals trotz der ausge-

zeichneten Darstellung Garricks als Beverley nur 12 Mal gegeben und erst 1771 neu aufgenommen. Von hier an erhielt es sich aber mit kurzen Unterbrechungen bis auf die neueste Zeit. Es liegt ihm die Yorkshiretragödie mit zu Grunde. Beverley, ein leichtfertiger junger Mann, wird von dem Spieler Stukely um sein ganzes Vermögen gebracht, kommt ins Gefängniß und vergiftet sich hier aus Verzweiflung. Eine reiche Erbschaft, die seine Familie dem Elend entreißt, soll auch auf das von den vielen und marternden Erregungen wunde Herz des Zuschauers einigen Balsam mit träufeln.

Gleichzeitig treten wieder einige bedeutendere Lustspieldichter hervor. Zunächst Dr. Benjamin Hoadley, geb. 10. Febr. 1705, gest. 10. Aug. 1737, mit The suspicious husband (1747), nach Doran dem besten Lustspiele, welches das Jahrhundert bis jetzt hervorgebracht haben soll (ein übertriebenes Lob!) und trotz des ungeheuren Erfolgs, an dem Garrick als Ranger keinen geringen Antheil gehabt, das einzige Stück des talentvollen Dichters, der sich auch als Arzt und Gelehrter durch verschiedene Schriften ausgezeichnet hat. Man hat in den Charakteren Anklänge an Fielding und Ben Jonson gefunden, das Ganze aber ist nicht ohne Originalität, höchst lebendig in der äußeren Action, wenn auch zuweilen auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. Es hat hat sich ebenfalls bis tief in dieses Jahrhundert auf der englischen Bühne erhalten.

In demselben Jahre trat der Schauspieler Samuel Foote*) als Dramatiker auf. Einer angesehenen Familie von Cornwallis entstammend, wurde er 1719 zu Druro geboren. Er studirte in Oxford und London, gab hier bald einem unwiderstehlichen Zuge zur Bühne nach, die er 1744 als Othello betrat, aber ohne Erfolg. So richtig er seinen Beruf im Allgemeinen erkannt, so sehr hatte er sich in der Richtung, die er darin einschlug, vergriffen. Sein Talent war nur auf das Komische, ja auf das Burleske gestellt. Ein ebenso scharfer, als glücklicher Beobachter der Natur und des Lebens, besaß er zugleich die volle mimische und rednerische Ausdrucksfähigkeit, um das Beobachtete mit den eigensten, individuellsten Zügen in humori-

*) Cooke, Memoires of Sam. Foote. Lond. 1705. — Biogr. Dram. — Samuel Foote's dramatic Works 1778. — Eine deutsche Uebersetzung derselben, Berlin 1796—98. 4 Bde.

ſtiſcher, ſatiriſcher, burlesker und jederzeit origineller, ja genialer Weiſe zur Darſtellung zu bringen. Allerdings verleitete ihn dieſes Vermögen nicht nur zum ſchauſpieleriſchen Virtuoſenthum, ſondern auch noch zu einem andren Mißbrauch desſelben, inſofern niemand ſicher war, von ihm in rückſichtsloſeſter Weiſe öffentlich dem Gelächter preisgegeben zu werden. Wenn man an ihm gerühmt hat, daß ſeine Satire niemals Menſchen getroffen habe, die in der öffentlichen Meinung makellos daſtanden, ſo hat man ihm andererſeits vorgeworfen, ſich für die Einladung ſeiner Freunde dadurch bedankt zu haben, daß er die an ihnen beobachteten Eigenthümlichkeiten und Schwächen öffentlich an den Pranger der Verſpottung ſtellte. Es wird heute nicht möglich ſein, ſich hierüber aus ſeinen Schriften ein klares Urtheil zu bilden, theils, weil es uns an der genauen perſönlichen Kenntniß der von ihm Verſpotteten fehlt, theils, weil die Kraft ſeiner perſönlichen Satire wohl noch weit mehr in ſeiner ſchauſpieleriſchen, als in ſeiner dichteriſchen Darſtellung lag. Letztere hing mit jener aufs engſte zuſammen, was ſich gleich an ſeinen erſten dramatiſchen Verſuchen erkennen läßt. Das Haymarkettheater ſcheint damals keine Licenz zur Aufführung dramatiſcher Spiele beſeſſen zu haben, da Foote 1647 eine nur hieraus erklärbare neue Art von Unterhaltungen daſelbſt ins Leben rief. Er kündigte ſie als Concerte an, denen unentgeltlich noch eine Unterhaltung angefügt werden ſollte, die er Diversion of the morning nannte und in welcher er ſelbſt die hauptſächlichſten Rollen (Shuter, Cuthing, Coſtallo, Miß Moreau) ſpielte. Die Unterhaltung war alſo eine, ganz auf ſein mimiſches Verwandlungstalent berechnete dramatiſche, die ihren beſonderen Reiz durch die Nachahmung ſtadtbekannter Perſonen erhielt. Der Anfang dieſer Concerte war 7 Uhr Abends. Es muß aber wahrſcheinlich von den patentirten Theatern, Einſpruch dagegen erhoben worden ſein, da die nächſte Vorſtellung in einer Form und für eine mehr Tageszeit angekündigt wurde, durch welche deren Privilegien nicht berührt wurden. Er lud ſeine Freunde diesmal Mittags 12 Uhr zu einer Taſſe Chocolade ein und hoffte dabei die Unterhaltung ſo angenehm als möglich machen zu können. Einige Monate ſpäter wurde dieſe Ankündigung aber wieder dahin verändert, daß die Einladung für den Abend und auf eine Taſſe Thee geſtellt war. Dieſe Unterhaltungen hatten ſo großen Zulauf gefunden, daß Foote ſie im nächſten Jahr wieder aufnahm und dazu ein neues dramatiſches Stück: An auction

of pictures verfertigt hatte. Das Jahr 1748 brachte in derſelben Weiſe: The knights. 1752 wurde nun auch auf dem Drurylane-Theater eine Farce, Taste, von ihm, doch ohne Erfolg geſpielt, wohl nur, weil Foote, welcher damals von London abweſend war, bei der Darſtellung fehlte. Denn daß die Handlung darin nur wenig intereſſirt, hat dieſe Farce mit faſt allen andern Stücken des Dichters gemein — doch ſprach auch die Satire nicht an, welche gegen die zur Schau getragene Tugendliebe und gegen die Sucht gerichtet war, ſich porträtiren zu laſſen. 1755 folgte in Coventgarden ſein Englishman in Paris, in der die Mode verſpottet wird, die Söhne zu ihrer Ausbildung auf Reiſen zu ſchicken. Der Erfolg zog nicht nur eine Fortſetzung von ihm ſelbſt, der jetzt in Coventgarden angeſtellt war, ſondern auch eine andere von Murphy nach ſich, die Drurylane brachte. Der 1757 erſchienene Author wurde wegen ſatiriſcher Portraitirung eines Mannes von Anſehen und Rang unterdrückt. Eine ungeheure Anziehungskraft übten dagegen The diversions of the morning (1758) aus (wohl nur eine Ueberarbeitung des älteren gleichnamigen Stücks), weil Foote darin die berühmteſten Schauſpieler ſeiner Zeit und ihre Manier verſpottete, indem er in einer Scene den gleichfalls dafür außerordentlich begabten Wilkinſon in der Kunſt unterwies, Barry, Macklin und Sheridan zu copiren. Der Unterricht fiel auf fruchtbaren Boden, Foote ſollte nur kurze Zeit ſpäter zu ſeinem Verdruß von Wilkinſon ſelber aufs ſprechendſte und ergötzlichſte copirt werden und zwar in ſeinem eigenen Stücke The minor (1760), einer Satire auf den Mißbrauch der Frömmelei. 1762 folgte Foote's Bearbeitung des Corneille'ſchen Menteur unter dem Titel The lyar mit großem Erfolg. Das Stück hatte an Feinheit verloren, an komiſcher Wirkung aber gewonnen. In den 1762 erſchienenen Orators gebrauchte Foote den Kunſtgriff, einen Theil der im Stücke handelnden Perſonen in die Logen der Zuſchauer zu vertheilen und dieſe hierdurch ſcheinbar ſelbſt mit in's Spiel zu ziehen. Als eines der wirkſamſten Stücke des Dichters aber erwies ſich The mayor of Garatt (1763). Foote's Erfolge lagen zum Theil auch mit darin, daß er die Rollen ſeiner Stücke ganz auf die künſtleriſchen Individualitäten der Schauſpieler berechnete, welche ſie darſtellen ſollten. Er ſelbſt errang als Major Sturgeon einen ſeiner größten Erfolge. 1764 brachte The patron, 1765 The commissary mit immer neuer Friſche und Wirkſamkeit. Selbſt der Verluſt eines

Beines, den ein unglücklicher Sturz vom Pferde veranlaßte, ſchien ihm von ſeinem Humor und ſeinem ſchauſpieleriſchen Talente nichts rauben zu können. „Nun kann ich — ſagte er kurz nach der Amputation — den Georg Faulker (die Rolle eines Stelzfußes in The orators) in Wirklichkeit ſpielen.“ Ja er wußte ſich ſeines Gebrechens bei ſeinen Darſtellungen ſogar mit großem Glück zu bedienen, was beſonders in ſeinem Lame lover (1770) geſchah. Auch ſcheint jener Unfall ihm noch in anderer Weiſe nützlich geweſen zu ſein, da er noch in demſelben Jahre das Patent zur Errichtung eines neuen Theaters in Haymarket erhielt, welches 1767 eröffnet wurde. Von ſeinen ſpäteren Stücken brachte ihm eines der ſchwächeren, The devil upon two sticks (1768), eine Satire auf Aerzte und Advocaten, die größte bekannte Einnahme, man ſagt zwiſchen 3—4000 £ ein. Ihm folgte The maid of Bath (1771), The nabob und The bankrupt (1772). In die 1773 erſchienenen Farce Piety in pattens legte er mit großem Erfolge das alte Puppenſpiel ein, worin die Schauſpieler der Zeit wieder verſpottet wurden. Es iſt hauptſächlich gegen die damals in die Mode gekommenen ſentimentalen Stücke gerichtet. The cozeners (1774) enthalten eine Satire auf den Modeprediger Dodd. Das Jahr 1776 aber brachte ſein letztes Stück The capuchin. Er ſtarb am 21. October des folgenden Jahres.

Foote's Farcen und Luſtſpiele ſind keine Meiſterwerke. Die Handlung iſt meiſtens gering. Aufbau, Motivirung und Entwicklung laſſen manches zu wünſchen. Aber es iſt eine energiſche Kraft der Charakterzeichnung, eine friſche Originalität der Auffaſſung, eine ſprechende Lebenswahrheit und ein kecker, burlesker Humor darin, der etwas Unwiderſtehliches hatte. Sie haben einen zu perſönlichen Charakter, ſie ſind zu ſehr in die Farbe der Zeit getaucht, um heute noch wie damals wirken und völlig verſtanden werden zu können. Außer ſeinen 21 eigenen Luſtſpielen und Poſſen erſchienen unter ſeinem Namen 5 Bände Ueberſetzungen franzöſiſcher Luſtſpiele (des Destouches, La Chauſſée, Regnard, Dancourt, Diderot, Molière, Marivaux), von denen aber nur The young hypocrite (La fausse Agnèse des Destouches) mit Sicherheit von ihm überſetzt worden iſt.

Die Farce war damals überhaupt ſehr beliebt. Garrick, Colman und Murphy ſind hier vor allen Andren zu nennen. Ein um ſo viel größerer Schauſpieler David Garrick (geb. 20. Febr. 1716, geſt. 20. Jan.

1779) gewesen sein mag, als Dichter steht er hinter Foote beträchtlich zurück. Man hat zwar an ihm die größere Feinheit gerühmt, Foote ist ihm hier dagegen an komischer Kraft und Originalität überlegen.

Garrick betrat 1741 sowohl als Schauspieler, wie als Dichter die Bühne. Sein erstes Stück, The lying lover, wahrscheinlich nur eine Ueberarbeitung, hat sich bis jetzt auf derselben erhalten. Dies ist auch mit Miss in her teens (1747), High life below stairs (1759) und dem mit Colman gemeinsam verfaßten The clandestine marriage (1766), jedenfalls dem besten seiner selbständigeren Stücke der Fall. Von seinen 38 Bühnenarbeiten gehört ein großer Theil zu den Bearbeitungen älterer englischer und ausländischer Stücke. Seiner Verdienste um die Wiederbelebung und Wiederherstellung Shakespeare's ist schon gedacht worden. Er machte sich um das Andenken desselben aber auch dadurch verdient, daß er zur Feier seines 200jährigen Geburtstagsjubiläums anregte. Es sollte freilich dabei nicht ohne menschliche Schwäche abgehen. Als Schauspieldirector suchte Garrick, an dessen aufrichtiger Verehrung Shakespeare's gewiß nicht zu zweifeln ist, aus diesem Ereignisse auch Capital zu schlagen. Sein Gelegenheitsstück, The Jubilee, welches am 14. Oct. 1769 erschien, brachte ihm durch 90 Wiederholungen eine erkleckliche Summe ein. Es gelang zwar Garrick, einer von Foote beabsichtigten Satire vorzubeugen, es fehlte aber doch nicht an Spott von anderer Seite.

George Colman*), der Uebersetzer des Terenz, aus angesehener Familie, wurde am 28. April 1733 zu Florenz geboren, wo sein Vater als Ministerresident lebte. Er erhielt seine Ausbildung in der Westminsterschule und bezog dann die Universität Oxford. 1760 trat er mit seinem ersten dramatischen Versuche, Polly Honeycombe auf, welches die affectirte Zärtlichkeit eines alten Ehepaars der Belächelung überliefert. Er hatte damit einen entschiedenen Erfolg. Durch Beerbung eines Oheims zu großem Vermögen gekommen, wurde er Mitbesitzer des Coventgardentheaters (1777), vertauschte aber nur ein Jahr später die Leitung desselben mit der des Haymarkettheaters,

*) Some particulars of the life of the late George Colman (von ihm selbst verfaßt.) Lond. 1795. — Dramatic works of G. Colman 1777. 4 Bde., nicht vollständig.

welches unter ihm einen außerordentlichen Aufschwung nahm. Seine 27 Bühnenstücke bestehen zum Theil aus Bearbeitungen, seine selbständigeren Dramen aber aus Farcen, Lustspielen und Gelegenheitsstücken. Von seinen Farcen sind die besten The musical lady (1762), eine Satire auf die Musikmanie seiner Zeit, und The deuce is in him (1763), in der die platonische Liebe gegeißelt erscheint; von seinen Lustspielen The jealous wife (1761) und das mit Garrick verfaßte The clandestine marriage (1766). Während in Polly Honeycombe und in The deuce is in him die sentimentale Richtung verspottet wird, hat er sie doch etwas später selbst mit gefördert, indem er Voltaire's Ecossaise als The English merchant auf die Bühne brachte (1767). Er bearbeitete aber auch Beaumarchais' Barbier de Seville als The Spanish barber (1777). Colman gehörte zu den besseren Lustspieldichtern der Zeit. Er war von dem lobenswerthen Streben beseelt, dasselbe zu verfeinern und verfolgte sein Ziel nicht ohne Glück.

Arthur Murphy*), geb. 1732 in Irland, gest. 1805, begann seine Laufbahn als Bühnendichter mit der Farce The Apprentice 1756. Auch seine nächsten Stücke, The spouter (1756), The Englishman from Paris (1756) und The upholsterer (1758) gehören diesem Genre noch an. Später cultivirte er mehr das Lustspiel mit einer andauernden Neigung zum Possenhaften. Von diesen Arbeiten zeichnet sich besonders All in the wrong (1761) aus, das die Verwirrungen behandelt, welche die Eifersucht in einem Hauswesen anrichtet, so wie The old maid (aus demselben Jahre) und Know your own mind (1777), welches zugleich sein letztes Stück ist. Er machte sich durch die Uebersetzung des Tacitus und Sallust verdient, gab mehrere Zeitschriften und die Werke Fieldings (1762) mit einem Lebensabriß dieses Dichters, sowie das Leben Samuel Johnson's (1702) und David Garrick's (1801) heraus. Vorübergehend war er auch Schauspieler in Covent-garden und Drurylane (1754—55).

Tragödien wurden von all diesen Dichtern mit Ausnahme Foote's geschrieben, doch waren es meist nur Bearbeitungen älterer englischer oder ausländischer Stücke. Selbst noch Murphy's Grecian daughter (1772), der bedeutendste und erfolgreichste dieser Versuche, lehnt sich an Belloy's Zelmire an. Entschiedner wurde die Tragödie von

*) Works of Murphy, 1776.

Richard Cumberland*), geb. 19. Febr. 1732, geſt. 7. Mai 1811, Sohn eines Biſchofs und Enkel Bentley's, gepflegt, der nicht nur verſchiedene Adaptionen älterer Stücke (Timon, Bondman, Duke of Milan) verfaßt, ſondern auch drei Originaltragödien, die hiſtoriſchen Trauerſpiele The banishment of Cicero (1661), ſein Erſtlingswerk, The battle of Hastings (1778) und das bürgerliche Trauerſpiel The mysterious husband geſchrieben hat. Selbſt ſeine Luſtſpiele ſind meiſt von einem überwiegend ernſten Charakter, ſo daß ſie dem Schauſpiele ſich nähern. Sie gehören ſämmtlich der ſentimentalen Richtung an. Nur The summers tale (1765) macht davon eine Ausnahme, wogegen das Luſtſpiel The brothers (1769), mit welchem er ſeinen Ruf begründete, ſchon entſchieden von ihr beeinflußt iſt. Es wurde von Schröder unter dem Titel „Das Blatt hat ſich gewendet" für die deutſche Bühne bearbeitet. Noch durchſchlagender war der Erfolg des West-indian (1771), der ſchon mehr ein Rührſtück zu nennen iſt. Wie in The brothers der Captain Ironſide, hat hier der iriſche Major O'Flaherty viel Glück gemacht, doch bemerkt Murphy, daß ein ſo treffliches Stück der Weſtindier auch ſei, es ihm doch hier und da an wirklicher Lebenswahrheit gebreche. Es folgten The fashionable lover (1772), worin die Bedrängniſſe eines tugendhaften Mädchens geſchildert ſind, deſſen Unſchuld und Ruf von allen Seiten bedroht iſt, das aber durch Standhaftigkeit und die Fügungen des Zufalls endlich aus ihnen befreit und dem verdienten Glücke zugeführt wird. The carmelite (1784) iſt ein ebenfalls ganz im ſentimentalen Tone gehaltenes Drama mit glücklichem Ausgang. Dies gilt auch von den gleichzeitig erſchienenen The natural son, in welchem der Major O'Flaherty wieder eingeführt iſt. Von den ſpäteren Luſtſpielen iſt The jew (1791), wenn nicht das bedeutendſte, ſo doch das wirkungsvollſte Stück dieſes Dichters. Ein Seitenſtück zu Nathan der Weiſe tritt es für religiöſe Toleranz und die Emancipation der Juden ein. Der Jude Shewa iſt auch auf deutſchen Bühnen lange eine bevorzugte Rolle großer Charakterſpieler geweſen. Wie dieſes Stück hat ſich aber auch The wheel of fortune (1795) lange auf der engliſchen Bühne erhalten. Es iſt noch mehr als alle anderen Stücke Cumberlands auf Rührung und Thränen berechnet. Der Geiſt des Luſtſpiels drohte völlig in letzteren unterzugehen.

*) Memories of my own life. Lond. 1806.

Wenn es Cumberland's Stücken nicht an Empfindung und Erregung fehlt, so macht sich in ihnen um so mehr der Mangel an Phantasie und Gestaltungskraft fühlbar. Doch selbst die Empfindung und ihr Ausdruck sind mehrentheils schwächlich.

Cumberland spielte auch eine politische Rolle. Er war längere Zeit Geheimsecretär von Lord Halifax, dann Kronagent für Neuschottland, 1780 wurde er sogar mit einer geheimen Mission für Lissabon und Madrid betraut. Trotz dieser Stellungen und trotz seiner Bühnenerfolge starb er in Dürftigkeit.

Nächst Cumberland und den Uebersetzungen französischer weinerlicher Lustspiele wurde das sentimentale Drama in England hauptsächlich durch Kelly und Mrs. Griffith gefördert, ja Kelly ging, obschon er etwas später als Cumberland auftrat, selbst nach diesem hierin voran.

Hugh Kelly, 1739 zu Killerney Lake in Irland geboren, am 3. Februar 1777 gestorben, ging um 1760, sein Glück zu machen, nach London. Hier wurde er Schriftsteller. Sein theatralisches Debut war zugleich seine glänzendste schriftstellerische That. The false delicacy (1768) war für das sentimentale Drama, das von jetzt einen ungeheuren Aufschwung nahm, in England epochemachend und ging über alle Bühnen Europas. Auch Cumberland wurde ohne Zweifel von diesem Erfolge beeinflußt, der aber auch der einzige Kelly's blieb, obschon er dem Theater noch verschiedene andere Stücke schenkte: A word to the wise (1770), die Tragödie Clementina (1771), das Lustspiel The school for wives (1774), The Prince of Agra, Tragödie nach Dryden (1774), die Farce A romance of an hour (1774) und das Lustspiel The man of reason (1776).

Elisabeth Griffith gehört zu den angesehensten Schriftstellerinnen ihrer Zeit. Sie zeichnete sich besonders in der Novelle aus. Ihre dramatische Carrière eröffnete sie 1765 mit The platonic wife, der dann noch The double mistake (1766), The school for rakes (1772) und The times (1779) folgten. Sie fanden sämmtlich viel Beifall, den größten aber errang The school for rakes, worin sich Motive aus Beaumarchais' Eugénie behandelt finden.

Das sentimentale Lustspiel war bald so herrschend geworden, daß man dieser schwächlichen Richtung glaubte entgegenwirken zu sollen. Foote verspottete es, wie wir sahen, schon 1773 in seiner Piety in

Pattens, in welcher er im alten Balladenſtyle zur Darſtellung brachte, wie ein Mädchen von niederem Stande ſich nur durch die Wirkungen ihrer Tugend zu Reichthum und Ehren emporſchwingt. Auch Colman's The deuce is in him hatte eine gleiche Tendenz. Wichtiger noch aber waren die Verſuche Goldſmith's, der ſentimentalen Comödie die ächte wieder entgegenzuſtellen.

Oliver Goldſmith*), der Sohn eines Dorfpfarrers, wurde am 10. November 1728 zu Kilkeney Weſt in Irland geboren. Er ſtudierte in Dublin, wo er, wie Macaulay ſagt, ein zwiſchen Noth und Ausſchweifung getheiltes Leben führte. Nachdem er kurze Zeit Hauslehrer geweſen, nahm er noch einmal ſein Rechtsſtudium in Dublin wieder auf, ging dann in Leyden zu dem von Medicin und Phyſik über, worauf er Frankreich, die Schweiz und Italien durchzog. 1756 nach England zurückgekommen, nahm er das alte Leben hier wieder auf, und wendete ſich nach manchen andren vergeblichen Verſuchen, ſich im Kampf mit Noth und Elend emporzuringen, der Schriftſtellerei zu. Auch hier zeigte ſich aber dasſelbe taſtende Umherſchweifen, das überſchnelle Ergreifen und Wiederfallenlaſſen. Seine wiſſenſchaftlichen Arbeiten erſcheinen meiſt oberflächlich, wogegen ſeine Eſſays ſchon den glücklichen und phantaſievollen Beobachter des Lebens und ſeine angenehme, durchſichtige Darſtellungsweiſe erkennen laſſen. Mit dem Gedicht, The traveller, begründete er ſeinen Ruf und ſein Vicar of Wakefield ſtellte ihn in die Reihe der bedeutendſten Romanciers, obſchon ſelbſt nach hier der Fehler ſichtbar wird, der ihm noch mehr bei ſeinen Verſuchen im Drama hinderlich war, der Mangel an künſtleriſcher Organiſation. Mit dieſen trat er 1768 zum erſten Male hervor. The good natur'd man, von Garrick im Drury lane Theater zurückgewieſen, wurde im Coventgarden Theater zur Aufführung gebracht. Macaulay's Darſtellung erſcheint bei dieſer Gelegenheit nicht ganz zutreffend. Es kann durchaus nicht geſagt werden, daß dieſes Stück ein ſchlechteres Schickſal gehabt, als es verdient hätte. Wohl wurde eine Scene des dritten Acts und vielleicht auch mit Unrecht abgelehnt, im Ganzen aber war der Erfolg kein ungünſtiger für ein Stück, von dem

*) Works of Oliver Goldsmith by Prior, with an account of the Author's life 1836. — Forster, The life and adventures of O. Goldsmith. Lond. 1848. Macaulay's Eſſays.

Macaulay selber bekennen muß, daß es nicht gut entworfen sei. Es bietet allerdings einige recht spaßhafte Scenen dar und verschiedene lebensvoll ergriffene und gezeichnete Charaktere, besonders den Croaker's. Da es dem Autor aber nicht weniger als 500 £ brachte, was allerdings nur dadurch möglich war, daß es von dem Erfolg seines zweiten Stücks mit fortgerissen wurde, so liegt, wie mir scheint, kein genügender Grund zur Klage über Mangel an Theilnahme vor. Goldsmith sagt selbst im Vorworte des noch in diesem Jahre edirten Lustspiels, also noch vor dem Erfolge des zweiten: daß er dem Publikum im Ganzen für die freundliche Aufnahme des Stücks zu danken habe. Aus dieser Vorrede ergiebt sich zugleich, daß es im Gegensatz zum sentimentalen Lustspiel geschrieben ward. Es sollte ein Versuch im feineren (genteel) Lustspiele sein, das, wie es hier heißt, in England so gut wie noch unbekannt wäre. Indessen hatten Cibber und Colman sich schon mit glücklicheren Versuchen dieser Art Verdienst und Beifall erworben.

Das im Jahre 1773 erschienene zweite Stück Goldsmith's She stoops to conquer war von Colman nur widerwillig zur Aufführung gebracht worden. Er hatte es daher bis gegen den Schluß der Saison verschoben. Dennoch siegte, wie Macaulay sagt, der Genius. Parterre, Logen, Gallerien waren in einem beständigen Jubellärm des Lachens. Wenn irgend ein blind ergebener Bewunderer Kelly's oder Cumberland's zu zischen wagte, wurde er schleunig durch das allgemeine Geschrei: „Werft ihn hinaus! oder: Werft ihn hinunter!“ zum Schweigen gebracht. Das klingt, als ob Kelly und Cumberland gegen ihn intriguirt, als ob sie das Coventgarden-Theater damals beherrscht hätten. Die Wahrheit ist, daß Kelly's False delicacy in Drurylane gespielt worden war und sein großer Erfolg ihn nicht davor schützte selber mit seinem A word to the wise (1770) dort durchzufallen, überhaupt keinen weiteren Erfolg zu erringen, sowie daß Cumberland's Fashionable lover trotz seinem East Indian (1771) dort gleichfalls erst kürzlich (1772) eine kühle Aufnahme gefunden hatte. Macaulay verschweigt auch, wie es sich mit jenem Erfolge und mit jenem Beifall des Publikums am ersten Vorstellungstage des Goldsmith'schen Stückes verhielt. Es war eine Kraftanstrengung der Freunde des Dichters, an ihrer Spitze Johnson, der auch schon den Prolog zu dem ersten Stücke geliefert und die Annahme des zweiten bei Colman durchgesetzt hatte, und nun bei der ersten Aufführung desselben den Applaus

dirigirte. Ohne Johnſon's Einfluß würde das zweite Goldſmith'ſche Luſtſpiel niemals den Ruf erlangt haben, deſſen es ſich noch heute erfreut. Andrerſeits würde dieſer Einfluß aber nicht hinreichend geweſen ſein, dieſen Erfolg zu ſo einem nachhaltigen zu machen, ohne die Vorzüge, welche daſſelbe ohne Zweifel beſitzt, und ihn bis zu einem gewiſſen Grade erklären und rechtfertigen.

Goldſmith erkennt die Verdienſte, die ſich Johnſon um ſein Luſtſpiel erworben, in ſeiner Widmung desſelben an dieſen auch ausdrücklich an: „I have particularly reason to thank you for your partiality to this performance.“ Ich ſelbſt halte das Stück für überſchätzt. Zunächſt iſt es kein Orginalwerk, da ihm Ferguſon's The beaux' stratagem zu Grunde liegt. Baker findet auch einen Zug aus Albumazar darin (einem älteren Stück, welches auch Garrick noch in demſelben Jahre zu ſeiner gleichnamigen Farce benutzt hat). Gewiß iſt es von einer großen, geiſt- und temperamentvollen Luſtigkeit, allein dieſe Luſtigkeit hat mit viel Unwahrſcheinlichkeiten erkauft werden müſſen. Goldſmith ſcheint dies gefühlt und geglaubt zu haben, es durch eine etwas chargirte Darſtellung minder bemerkbar machen zu können. Allein dies konnte nur auf Koſten der Feinheit geſchehen. Das Stück iſt in der That faſt mehr eine anmuthige Farce, als ein feines Luſtſpiel zu nennen — es iſt wenig mehr als ein Lachſtück. Beide Stücke Goldſmith's ſind auf die deutſche Bühne übergegangen, das erſte unter dem Titel „Zu gut iſt nicht gut“, das zweite als „Irrthum in allen Ecken“. Erſt neuerlich iſt in Frankreich und Deutſchland ein erneuter Verſuch mit dem zweiten in einer Bearbeitung (Hôtel Godelot) gemacht worden, doch ohne den erhofften Erfolg.

Was Goldſmith mehr nur verſucht, als erreicht hat, das moderne Luſtſpiel zu einer höheren Ausbildung zu bringen, ſollte einem andren, unmittelbar nach ihm als Dramatiker auftretenden Dichter gelingen, den man den Beaumarchais des engliſchen Theaters würde nennen können, wenn er deſſen Gefühl für das Maleriſche der dramatiſchen Action und deſſen Kunſt des dramatiſchen Aufbaus beſeſſen hätte.

Richard Lorinsley Sheridan*), war der Sohn eines Schauſpielers, welcher der Bühne auch ſelbſt mehrere Stücke geliefert

*) Moore, Life of R. B. Sheridan, London 1825. — Watkins, Memoirs of Sheridan. 1817. — Sheridan's Works by P. Browne 1875.

hat.*) Schauspieler- und Dichterblut flossen demnach in seinen Adern. Dem Parlamentsredner kam das erste, dem Schriftsteller beides zu statten. Die Mischung erwies sich dort wie hier als eine vortreffliche. Sein erstes Lustspiel The rivals**) begegnete 1775 im Coventgarden-Theater einer sehr unfreundlichen Aufnahme, obschon es das außergewöhnliche Talent des Autors schon deutlich erkennen ließ. Es lag nur an der Aufführung. Nach einigen kleinen Veränderungen, zu denen sich Sheridan herbeiließ, und mit einer etwas veränderten Besetzung wurde es Repertoirstück. Die Scenen zwischen den alten und jungen Absolute und diese beiden Figuren selbst sind vortrefflich. Sheridan schrieb zu der 10. Vorstellung einen neuen Prolog, der gegen die sentimentale Muse gerichtet ist, welche Thränenströme zum Opfer verlange und die Komödie noch ganz in Blut zu tauchen drohe. Ein noch ungleich größerer Erfolg wurde seiner komischen Oper The duenna zu Theil, welche in einer Saison 75 Mal gegeben wurde.***) 1777 folgte die Farce A trip to Scarborough, eine freie Bearbeitung von Vanbrugh's Relapse. Auch sie fand viel Theilnahme. Doch wurden alle diese Erfolge von dem gegen die Schmähsucht und Heuchelei im gesellschaftlichen Leben gerichteten Lustspiel The school for scandal noch übertroffen. Es ist ausgezeichnet durch die Lebenswahrheit der Charakteristik und durch die humoristisch-satirische Beleuchtung, in welche dieselbe vom Dichter gestellt worden ist. Besonders ergötzlich sind die Figuren von Lady Teazle und Lady Sneerwell. Dazu fand es bei seinem Erscheinen eine vorzügliche Darstellung, die schon allein eine große Anziehungskraft ausüben mußte. Das 1779 erschienene satirische Lustspiel The critic or a tragedy rehearsed ist, wie der Titel schon andeutet, ein Seitenstück zum Rehearsal. Es ist gegen die neuen Tragödiendichter, insbesondere gegen Cumberland geschrieben, welcher in der Figur des Sir Fretful Plagiary gegeißelt wird. Ausgezeichnet gegeben, hat es ebenfalls einen großen Erfolg gehabt, der noch mehrere ähnliche Stücke von anderer Seite ins Leben

*) Thomas Sheridan verfaßte die Farce Captain O'Blunder, eine Bearbeitung des Shakespeare'schen Coriolan, eine Adaption des Beaumont-Fletscher'schen Loyal subject und eine Bearbeitung von Shakespeare's Romeo und Julie.

**) Deutsch. Leipzig 1874.

***) Deutsch von Blitz. Berlin 1872.

rief. Dazwiſchen fallen noch einige kleine Farcen des Dichters, wie St. Patrick's day or the shewing lieutenant (1775), Alexandre the great (1775) und The camp (1778). 1777 hatte Sheridan auch einen Antheil am Drurylane-Theater erworben, den er erſt 1813 wieder aufgab. In dieſer Stellung hat er ſich aber keines beſonderen Rufs zu erfreuen gehabt. Watkins wirft ihm geradezu vor, die Intereſſen des Theaters und der Schauſpieler vernachläſſigt, ja verwahrloſt zu haben. Auch gegen die Autoren zeigte er eine gewiſſe Rückſichtsloſigkeit, indem er die eingereichten Manuſcripte nicht nur nicht las, ſondern zum Theil auch verloren gehen ließ. Es erklärt ſich einigermaßen aus der politiſchen Thätigkeit, die Sheridan jetzt faſt völlig in Anſpruch nahm. Bekleidete er unter Fox doch ſogar die Aemter eines Unterſtaatsſecretärs und eines Secretärs der Schatzkammer; in letzteres trat er auch nach Pitt's Tode. 1806, wieder ein. Seine Bearbeitung von Kotzebue's Trauerſpiel Pizarro (1798) iſt das einzige Werk, das er inzwiſchen der Bühne noch gab. Es war ſein größter Erfolg. Bis 1811 waren 29 Auflagen dieſes Stückes nöthig geworden. Fünf Jahre ſpäter, am 7. Juli 1816 trat er von der Bühne des Lebens zurück, nachdem er zwei Jahre früher ſeine Schweſter Mrs. Alicia Lefanu mit dem Drama The sons of Erin als dramatiſche Dichterin auf der des Theaters eingeführt hatte. Er hinterließ nach Moore noch ein dramatiſches Fragment von einem abenteuerlich romantiſchen Inhalt.

Wie das Luſtſpiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der ſentimentalen Richtung der Zeit, hatte die Tragödie mit der Wiederaufnahme der altengliſchen Stücke zu kämpfen; beide noch überdies mit dem in die Mode gekommenen Pantomimen, Singſpielen und komiſchen Opern. Von den Vertretern der letzteren mögen hier nur Iſaac Bickerſtaff*) und Charles Dibdin**) genannt werden.

*) Von ihm ſind die Opern Love in a village (1762), Daphne and Amintor (1765), Love in the city (1767), Lionel und Clarissa (1768), The padlock (1768), The captives (1769), A school for fathers (1770). Die Operette Padlock hatte 53 Wiederholungen hintereinander. Bickerſtaff gab der Bühne auch eine neue Bearbeitung des Plaindealer und eine anſprechende Farce The absent man (1768).

**) Charles Dibdin (1745—1814) zeitweilig Schauſpieler, hat nicht weniger als 47 Stücke geſchrieben unter denen ſich viele Opern befanden, die er auch ſelbſt componirte. Zu ihnen gehört Rose and Colin und Annette and

Die Tragödie vermochte dieſen doppelten Kampf um ſo weniger zu beſtehen, als ſie über minder bedeutende Talente verfügte und, in der Nachahmung der franzöſiſchen Muſter mehr oder minder befangen bleibend, dem inzwiſchen wieder erſtarkten Nationalgefühle nicht zu entſprechen vermochte. Die Tragödie Irene des berühmten Gelehrten Samuel Johnſon war gleich nach der erſten Vorſtellung (1749) von dieſem wieder zurückgezogen worden. Johnſon hat nie den Kothurn mehr beſtiegen. William Whitehead (1715 geb.) errang mit ſeiner Creusa (1754) zwar einen kurzen Erfolg, der wohl auch mit beigetragen, ihn 1757 zum Laureate an Cibber's Stelle zu verhelfen — gerieth aber raſch in Vergeſſenheit. Glücklicher war der mit ungleich glänzenderem Talente begabte Henry Jones, welcher mit ſeinem Earl of Essex (1753) das Banck'ſche Stück für immer von der Bühne verdrängte, ſowie John Home (1724 zu Ancrum in Roxburyſhire in Schottland geboren) mit ſeinem Erſtlingswerk Douglas (1757). Die glänzende Sprache und das nationale Element dieſes Stücks erwarben ihm zahlreiche Bewunderer. Man glaubte darin die wahre Bühnenſprache wieder zu finden und die Scene zwiſchen Matilda und dem Bauer wurde von keinem Geringeren als den Dichter Thomas Grey ſehr hoch geſtellt. Auch hat ſich dieſe Tragödie bis tief in unſer Jahrhundert erhalten. Gleichwohl war es der einzige Bühnenerfolg dieſes Dichters; all ſeine anderen Verſuche: die Tragödien Agis (1758), The siege of Aquileja (1760), Alonzo (1773) und Alfred (1778), erfuhren bis auf The fatal discovery (1769), nur eine kühle, ablehnende Aufnahme.

Selbſt das Luſtſpiel, das ſich ſo lange auf einer gewiſſen Höhe gehalten hatte, fing nun zu ſiechen an. Doch begegnet man hier noch immer nennenswertheren Talenten. Dies gilt zunächſt von John O'Keeſe*) und Mrs. Cowley. Erſterer 1747 in Dublin geboren (geſt. 1835), ſchrieb ſchon vom 16. Jahre an Theaterſtücke, deren Zahl

---

Lubin, beide nach Favart, ſo wie Mars and Venus nach Batteux, welche 23 Mal hintereinander gegeben wurden. Erwähnung verdient auch ſeine History of the stage. Seine Söhne Charles und Thomas arbeiteten ebenfalls für die Bühne. Letzterer hat allein 39 Stücke; ſowie zwei Bände Reminiscences (1828) geſchrieben.

*) Seine Dram. Works erſchienen 1798. 1826 gab er auch noch Recollections of my life heraus.

ſich allmählich auf 50—60 belief. Von ihnen haben ſich: The agreeable surprise (1781), The poor soldier (1783), Love in a camp (1786), The highland reel (1788), Modern antiques und Wild oats (1791), ſo wie Sprigs of Laurel 1793, ſpäter unter dem Titel Rival soldiers) länger auf der Bühne erhalten.

Mrs. H. Cowley machte beſonders mit The runaway (1776) und The bell's stratagem (1789) viel Glück. Auch General John Burgoyne mit ſeiner Heiress (1786), welche jedoch vielfach an Sheridan's School for scandal erinnert und Colman d. J., den wir noch ſpäter begegnen werden mit The mountainers (1793) und The iron chest (1796) hatten größere Erfolge zu verzeichnen. Wichtiger noch, als ſie, iſt aber Mrs. Eliz. Inchbald (1756—1821). Sie hatte lange als Schauſpielerin auf der Bühne gewirkt, ehe ſie ſich, nach ihrem Rücktritt von dieſer, der Schriftſtellerei widmete. Sie ſchrieb Novellen und Bühnenſtücke, welche letztere ſich meiſt durch Friſche und ächte Luſtigkeit auszeichneten. Beſonderen Erfolg hatten die Luſtſpiele I'll tell you what (1785) und Every one has his fault (1792). Ihr letztes Stück war To marry or not to marry (1805). Von jetzt ab beſchäftigte ſie ſich mit der Herausgabe älterer und neuerer Bühnenwerke. 1806 erſchien von ihr eine Sammlung von Spielen, welche allmählich 25 Bde. umfaßte. 1809 eine Sammlung von Farcen, 7 Bde., und The modern theatre, 10 Bde. Auch ihre Memoiren waren ſchon zur Herausgabe fertig, als ſie dieſelben auf Rath eines Freundes vernichtete. Dafür gab ſpäter Boaden ſeine Memoirs of Mrs. Inchbald, 1833, heraus. Sie gehörte auch zu den Ueberſetzern und Bearbeitern deutſcher Dramen, die ſeit Johnſton's Adaption von der Leſſing'ſchen Minna von Barnhelm, als The disbanded officer (1786) nach und nach großen Einfluß gewonnen hatten. Zu ihnen zählten auch Holcroft, Thomſon, der jüngere Ch. Dibdin, Reynolds, Holman und Lewis.

Thomas Holcroft 1744 zu London geboren, der Sohn eines Schuhmachers, ſchwang ſich vom Aufwärter zum Schauſpieler und Schriftſteller auf. Als letzterer verſorgte er die Bühne mit mehr als 30 Stücken, meiſt Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen und Deutſchen. Auch iſt er einer der Hauptförderer des ſentimentalen Dramas geweſen. Duplicity (1781), das einen großen Erfolg hatte, The road to ruin (1772) und The deserted daughter (1795) werden für ſeine

beſten Stücke gehalten. Hazlitt ſtellt beſonders The way to ruin ſehr hoch. Von den Uebertragungen aus dem Franzöſiſchen ſeien The follies of a day (1784), The school for arrogance (1791) und Deaf and dumb (1801, nach Bouilly's L'abbé de l'Epée) hervorgehoben. Holcroft überſetzte ferner Goethe's Hermann und Dorothea, Lavater's Phyſionomik und die nachgelaſſenen Werke Friedrich's d. G. 1815 veröffentlichte er auch noch Memoiren von ſich. Nicht minder erfolgreich war Frederic Reynolds (1765—1841), der Sohn eines Advocaten, Namens John Wilks. Er wurde zur Rechtswiſſenſchaft erzogen, vertauſchte dieſe aber bald mit der Schriftſtellerei. Seine Bühnencarriere begann er 1786 mit ſeinem Werter. Ein leichtfertiges Talent, ſchrieb er allmählich an 100 Stücke, welche zum Theil, trotz ihrer Schwächlichkeit ſehr beliebt waren. Von ihnen gehören Notoriety (1791), How to grow rich (1793) The rage (1794), Laugh when you can (1798), Will (1799) noch dieſem Jahrhundert an. The rage erlangte z. B. 37 Wiederholungen. Reynold's traf den Geſchmack ſeines Publikums und ſchrieb den Schauſpielern dankbare Rollen, was zu einer Zeit, in der die Schauſpielkunſt die Dichtung völlig beherrſchte, Hauptſache war. Byron ſpricht verächtlich von ihm und von ſeinem Standpunkt mit Recht.

Eine ungleich bedeutendere Erſcheinung iſt Matthew Gregory Lewis (1775—1818), obſchon er jedenfalls ſchädlicher noch als Reynold's gewirkt.*) Er hatte bei längerem Aufenthalt in Deutſchland ſich durch die hier damals in Blüthe ſtehenden kraftgenialen Dramen, Räuber- und Ritterſtücke, Schauer- und Geſpenſterromane die Phantaſie verderben laſſen, was ſeinem ungewöhnlichen Talente eine falſche Richtung gab. Nach England zurückgekehrt, wendete er die erworbenen Eindrücke zuerſt auf dem Gebiete des Romans an. Sein Geſpenſterroman The monk, den Scott als eine ungewöhnliche Erſcheinung bezeichnet und welcher auf dieſen leider nicht ohne Einfluß geblieben iſt, machte enormes Aufſehen. Es folgten die Dramen Village virtues (1796), The castle spectre (1797), Rolla (1799), Adelmore or the outlaw (1800), The harper's daughter eine Bearbeitung von Schiller's Cabale und Liebe (1801), Rugantino, the bravo of Venice, eine Bearbeitung von Zſchokke's Abällino, Venoni

*) Lewis, Life and correspondence. 1839. 2 v.

(1808), und das Melodram Timour, the tartar (1811). Lewis erbte kurze Zeit ſpäter ein großes Vermögen in Jamaica, was ihn zu einer zeitweiligen Ueberſiedelung dahin beſtimmte (1815—1817). Kurz nach ſeiner Rückkehr traf ihn der Tod (1818). Ein Theil der literariſchen Wirkſamkeit dieſes Autors fällt zwar erſt in's nächſte Jahrhundert, ſeine beiden epochemachendſten Werke The monk und The castle spectre aber in dieſes. Der Erfolg dieſes letzteren war ein ſenſationeller. Er läßt ſich auf dem Gebiete der Tragödie nur noch mit dem von Sheridan's Pizarro vergleichen. 60 Mal wurde das Stück, welches ohne Zweifel einen verderblichen Einfluß auf den Bühnengeſchmack und das Drama der Zeit ausübte, hintereinander gegeben. Hazlitt ſagt, daß außer Mad. Radcliffe Monk-Lewis der größte Meiſter geweſen ſei in der Kunſt, das Blut gefrieren zu machen. Das engliſche Drama war in dem letzten Jahrzehnt faſt ganz unter den Einfluß des deutſchen gerathen (ſ. S. 302). Leider war es Kotzebue, von welchem derſelbe vornehmlich ausging. Beſonders hatte die Holman'ſche Bearbeitung des Stranger einen unglaublichen Erfolg; doch auch die Jugenddramen Schiller's, The redcross knights (1799) von Holman und etwas ſpäter (1802) The Harper's daughter fanden viel Beifall.

Schließlich mögen noch einige Erſcheinungen auf dem Gebiete des Dramas Erwähnung finden, welche für die Entwicklung desſelben zwar weiter keine Bedeutung hatten, doch aber die Aufmerkſamkeit der Freunde desſelben verdienen: Das Paſtoraldrama The gentle shepherd von Allan Ramſey, die religiöſen Dramen von Hannah More*), welche 1782 erſchienen und Moses in the Bulrushes, David and Goliath, Belshazzar und Daniel umfaſſen, und die das größte

*) Hannah More, 1745 in Stapleton (Gloucester) geboren, trat 1762 mit dem Schäferſpiel The search after happiness als dramatiſche Schriftſtellerin auf, mit dem ſie viel Aufſehen erregte. 1763 folgte das Trauerſpiel The inflexible captive. In London, wohin ſie ſich 1774 gewendet hatte, nahm Garrick fördernden Antheil an ihr. Er ſchrieb zu ihrem Percy (1777), den Lewis ſpielte, den Prolog. Das Stück fand großen Beifall, was ſich von ihrer letzten weltlichen Tragödie The fatal falsehood (1779) nicht ſagen läßt. Sie gerieth bald darauf in eine frömmelnde Richtung, aus der unter Andrem ihre Sacred Dramas hervorgingen. Später brach ſie ganz mit dem Drama, ſah auf ihre frühren Stücke mit Reue zurück und ſprach vom Theater, als einer unſittlichen Anſtalt, mit Abſcheu. Sie ſtarb 1733 in klöſtlicher Zurückgezogenheit zu Clifton.

Aufsehen erregende Tragödie Vortigern (1795), welche ihr Verfasser Samuel Ireland fälschlich für ein von ihm entdecktes Shakespeare'sches Drama ausgab. Der Betrug wurde zwar kurze Zeit später von Malone in einer besonderen Schrift aufgedeckt. Ireland fand aber selbst wissenschaftliche Parteigänger. 1779 trat Chalmers für die Aechtheit seiner Angabe ein und 1799 wurde das Stück im Drury-lane-Theater zur Aufführung gebracht. Es scheint jedoch, daß Kemble, welcher den Constantius spielte, mit Ireland nur sein Spiel trieb, da er die Worte

And when this solemn mockery is over

absichtlich so hervorhob, daß das Publicum sofort im Einverständniß war und das Parterre dieselben wiederholte, was ein schallendes Gelächter zur Folge hatte. Ireland trat 1805 mit einem offnen Bekenntniß hervor und hatte die Keckheit, sich zur Entschuldigung auf seine Jugend zu berufen. Allerdings zählte er bei Erscheinen des Stücks erst 17 Jahre, die Täuschung hatte er aber bis zu seinem 27. Jahre hartnäckig aufrecht erhalten. Der Stoff dieses Trauerspiels ist übrigens derselbe, den auch schon Middleton in seinem Mayor o Queensborough behandelt hatte.

X.

Entwicklung der Bühne und des Schauspielwesens von der Reſtauration der Stuarts bis zum Schluſſe des 18. Jahrhunderts.*)

Entwicklung der Londoner Theater. — Entwicklung der Schauſpielkunſt. — Unſittlichkeit der Bühne. — Nell Gwyn. — Charles Hart. — Mohun. — Betterton. — Elizabeth Barry — Mrs. Bracegirdle. — Mountfort — Colley Cibber. — Booth. — Mrs. Oldfield — Quin. — Woodward. — Macklin. — Mrs. Pritchard. — Suſanna Cibber. — Mrs. Clive. — Garrick. — Spranger Barry. — Ms. Dancer, ſpätere Mrs. Barry. — Mrs Woffington. — Mrs. Bellamy. — Charles Smith. — Mrs. Abington. — Samuel Foote. — Mrs. Siddons. — John Kemble. — Palmer. — Henderſon. — Mrs. Farren. — Mrs. Jordan. — Sinken der Bühne. — Die Provinzialtheater, Dublin. — Theatereinrichtungen. — Die Spielweiſe. — Das Publikum. — Anmaßungen der Schauſpieler. — Theaterunruhen. — Theaterpreiſe. — Coſtüm. — Einnahmen der Schauſpieler. — Theaterzeit. — Theaterkritik. — Caffeehäuſer, Clubs, Zeitungen. — Theaterſchriften.

Ich habe ſchon mitgetheilt (S. 240), daß Killegrew und Davenant im Jahre 1660, auf Grund der ihnen von Karl II. verliehenen Patente, jener an der Spitze der Königl. Schauſpieler des Royal-Theatre in Vereſtreet, dieſer an der Spitze der Schauſpieler des Herzogs von York das Cockpittheater zu Drurylane eröffneten und außer dieſen beiden damals kein andres Theater in London beſtand. 1663 ſiedelte Killegrew in ſein neues Theater zu Drurylane, Davenant bereits ein Jahre früher in das von Incolns Inn Fields über. Killegrew war wie es ſcheint der Erſte, welcher Damen als Darſtellerinnen auf ſeiner Bühne einführte, da Pepys ſolche ſchon am 3. Januar 1661 bei ihm erwähnt. Davenant dürfte es nicht vor Juni desſelben Jahres verſucht haben. Zu dieſer Zeit iſt aber bei ihm von einer Mrs. Davenport und Mrs. Saunderſon die Rede.

Die hauptſächlichſten Darſteller der Königlichen Truppe waren um 1663: Hart, Mohun, Burt, Clun, Lacy, Kynaſton und Cartwright, ſowie Mrs. Corey, die Schweſtern Marſhal, die Mrs. Bontel, Knox

*) Downes, Roscius anglicanus, 1789.] — Sam. Pepys' Diary 1825. — Cibber, Apology of my life and Observations mit dem Supplement von Anthony Aſton 1722. — Backer, Biogr. dram. 1782. — Some accounnt of the English stage Le. 1812. — Doran, Their majesties servants. 2. v. 1864. Leigh Hunt, Critical essays on the performances of the theatre 1808.

und Rutter. Die Truppe des Herzogs von York aber bestand aus Betterton, Harris, Medbourne, Underhill, Sand, Ford, Nokes, sowie aus den Damen Saunderson (spätere Betterton), Davenport, Gibbs, William und Long. Dort traten aber bald Shaterel und Mrs. Gwyn, hier Young, Norris, Smith und Ms. Shadwell hinzu.

Die Concurrenz der beiden Theater scheint Davenant zu einem Neubau in Dorsetgarden bewogen zu haben. Er starb jedoch bevor er vollendet war. Er ward von der Wittwe, von Betterton, Harris und dem jungen Charles Davenant übernommen und 1671 eröffnet. Doch wurde bald nach anderen Anziehungsmitteln gegriffen. Ausstattungsstücke und das, was man damals Opern nannte, kamen in Aufnahme. Die Concurrenz war indessen nicht der einzige Feind, mit dem man zu kämpfen hatte. Ansteckende Krankheiten unterbrachen die Vorstellungen monatelang, und am 16. Jan. 1672 brach eine jener Feuersbrünste aus, der noch so manches Londoner Theater zum Opfer fallen sollte. Diesmal traf es das Theater von Drurylane und als die Besitzer 1674 ein neues Haus eröffneten, waren sie dem Ausstattungsprunke von Coventgarden doch nicht gewachsen und begnügten sich den großen Opernvorstellungen von Macbeth, Tempest und Psyche Parodien entgegen zu stellen. Die Theatertheilnahme war im Ganzen so schwach, daß der Kampf beiden Gesellschaften mit dem Ruin drohte und sie die Vereinigung vorzogen (1682). Die Patentinhaber von Drurylane erwarben nun auch noch das der Herzoglichen Truppe. Aber selbst diese Auskunft hatte nicht den gewünschten Erfolg, so daß die Davenants ebenfalls wieder ihren Antheil an den Sachwalter Rich verkauften, der es zwar verstand, die Gewalt völlig in seine Hände zu bringen, dem aber die nöthige Sachkenntniß und die Fähigkeit für dieses schwere Geschäft völlig abgingen. Der Mißbrauch, den er mit seiner Gewalt gegen die Schauspieler trieb, rief eine Opposition derselben hervor, an deren Spitze Betterton stand und die bis an den König Wilhelm III. selbst ging. Dieser gewährte den Schauspielern, nachdem er die Kronjuristen zu Rathe gezogen, ein neues Patent, auf Grund dessen sie das Theater in Lincoln's Inn Fields wieder eröffneten. Die Concurrenz begann demnach aufs Neue. Die von Collier ausgehende, gegen die Theater gerichtete Bewegung trat noch hinzu. Die Verhältnisse wurden so mißlich, daß Betterton, der bereits alt und der Sache müde geworden war, sein Patent an Vaubrugh ver-

kaufte (1704), der sich ein eignes großes und prachtvolles Theater zu Haymarket baute, welches er im folgenden Jahr mit einer italienischen Oper eröffnete — wir wissen bereits mit welchem Erfolg (s. S. 310). Schon 1706 trat er es unter den uns bekannten Bedingungen an Owen Swiney, dem bisherigen Geschäftsführer von Rich, einem gemeinen Spekulanten, ab. Das Theater war zu dieser Zeit finanziell so herunter gekommen, daß einer der Mitbesitzer von Drurylane seinen Antheil bei einem Gelage verschenkte, an den Obristen Brett nämlich, einen vermögenden Mann, der zu Rich's großem Mißvergnügen, nun in die Verwaltung eingriff und vor Allem auf eine Wiedervereinigung beider Gesellschaften drang. Differenzen, welche bald darauf zwischen den Directoren und dem Lord Kammerherrn ausbrachen und zeitweilig sogar die Schließung des Theaters zur Folge hatten, führten zu einer Trennung von Oper und Schauspiel. Haymarket wurde unter Collier ganz auf die Oper, Drurylane unter Swiney auf das Schauspiel beschränkt. Swiney mußte sein Patent mit den Schauspielern Cibber, Wilks und Dogget theilen. Collier, welcher nicht reussirte, intriguirte mit Erfolg gegen Swiney, so daß dieser sich genöthigt sah, mit ihm seine Stellung zu tauschen (1711). Swiney zog sich bald ganz von der Bühne zurück. Collier verkaufte seinen Antheil an Cibber, Wilks und Dogget.

Das Drurylane-Theater war auf diese Weise ganz in die Hände der Schauspieler gekommen und es begann eine Prosperität für dieselben und eine Blüthe des Theaters, die alle bisher gemachten Erfahrungen weit übertraf. Cibber berichtet, daß innerhalb der nächsten 20 Jahre, das Theater nie über eine Woche hinaus Schulden gehabt, da jeden Montag sämmtliche Rechnungen beglichen wurden. Cibber war zunächst die Seele der Direktion, in welche etwas später auch Booth für Dogget noch eintrat.

1714 verlor Collier durch den Tod der Königin sein Patent, welches ihm nicht wieder erneuert, sondern auf Steele übertragen wurde (s. S. 320), der bis 1719 in diesem Verhältnisse blieb. 1720 entstand neben dem Opernhaus noch ein neues Theater zu Haymarket, 1729 ein anderes in Goodman's Fields unter Giffard, 1732 aber vollzogen sich große Veränderungen zu Drurylane. Booth verkaufte sein Patent an Highmore, Ellis trat an die Stelle des gestorbenen Wilks und Cibber übertrug seinen Antheil auf seinen Sohn Theophilus.

Um dieſe Zeit wurde in verſchiedenen Blättern (The weekly Miscellany und The Grub-street Journal) für eine Reform des Theaters plaidirt. Gleichzeitig traf die Geſellſchaft von Lincoln's Inn Fields, an deren Spitze jetzt der jüngere Rich ſtand, Vorbereitungen, um die Concurrenz von Drurylane durch den Bau eines neuen Theaters in Coventgarden zu beſiegen. Es wurde 1733 eröffnet. Giffard gab Goodman's Fields auf und bezog das Theater von Lincoln's Inn Fields, dem er bis zum Schluſſe des Theaters 1737 vorſtand. Ein Zerwürfniß unter den Schauſpielern von Drurylane führte eine theilweiſe Trennung derſelben unter Theophilus Cibber herbei. Dies brachte das Theater in die Hände eines Unternehmers, Namens Fleetwood, welcher das Einverſtändniß raſch wieder herſtellte, im Uebrigen ſich aber unfähig erwies. Rich würde daher gegen ihn leichtes Spiel gehabt haben, wenn er nur ſelbſt eine künſtleriſche Richtung verfolgt hätte. So aber ſuchte er das Publikum durch Ballete, Burlesken, Ausſtattungsſtücke und Harlekinaden an ſich zu ziehen. Er ſelbſt war trefflich in Harlekinsrollen.

1737, in welchem Jahre die Licensing-act vom Parlamente votirt, d. i. die Theatercenſur eingeführt wurde, veranlaßt durch Fieldings burleske Satiren, beſtanden in London ſechs verſchiedene Theater. Das Opernhaus, das kleine Theater in Haymarket, in dem damals eine franzöſiſche Geſellſchaft ſpielte, und die Häuſer von Drurylane, Coventgarden, Lincolns Inn Fields (das noch in dieſem Jahre geſchloſſen wurde) und das von Goodman's Fields. 1743 brach am Drurylane ein neues Zerwürfniß zwiſchen den Schauſpielern, Garrick und Macklin an ihrer Spitze, und Fleetwood aus, welches zwar beigelegt wurde, aber auf Koſten Macklins, der nun an das Haymarkettheater ging. Fleetwood mußte aber ebenfalls abtreten. Lacy und Garrick übernahmen die Direction.

Garricks Direction am Drurylanetheater bildet einen der bedeutendſten und glänzendſten Abſchnitte in der Geſchichte des engliſchen Theaters. Er brachte nicht nur das Repertoir und die ganze Organiſation der Bühne auf eine ſeltene Höhe, ſondern rief auch eine Reform der Darſtellungskunſt ins Leben. Vor allem aber war er bemüht Ordnung, Anſtand und Sittlichkeit auf der Bühne herzuſtellen. Er drang auf die gewiſſenhafteſte Behandlung der Proben, auf Einheit und Harmonie des Enſembles.

1758 entstand ein neues Theater in der Crowstreet unter Woodward und Barry. 1761 aber starb Rich, was die Direction von Coventgarden an Beard, seinen Schwiegersohn, brachte, welcher die komische Oper poussirte, die damals schon in Aufnahme gekommen war. Um diese Zeit spielte Foote im kleinen Haymarkettheater. 1766 erhielt er das Patent zum Bau eines neuen Theaters in Westminster, welches sich den Namen eines königlichen Theaters beilegen durfte, und nach seinem Tode von Colman übernommen wurde, der ein Jahr später an Beard's Stelle nach Coventgarden ging.

1776 zog sich Garrick von der Leitung des Drurylanetheaters zurück. Er hatte seinen Antheil an den jüngeren Sheridan verkauft, der auch noch Lacy's Antheil erwarb. 1783 trat King mit in die Direction ein, 1788 Kemble an seine Stelle, beide waren gleich unzufrieden mit Sheridan. 1782 trat Harrys an die Spitze von Coventgarden. 1787 eröffnete Palmer das von ihm errichtete Royalty Theatre, das sich bis 1826 erhielt. 1791 wurde das alte Drurylanetheater niedergerissen, um einem neuen Platz zu machen. Die Gesellschaft spielte inzwischen im Opernhause zu Haymarket.

Es lassen sich, wie bei Entwicklung des englischen Dramas, innerhalb des vorliegenden Zeitraums auch bei der englischen Schauspielkunst drei Perioden unterscheiden. Die erste, in welcher die alte nationale Ueberlieferung der Bühne mit dem französischen Einflusse kämpft, um diesem allmählich mehr und mehr zu erliegen; die zweite, in welcher der französische Einfluß ganz dominirt und der Formalismus sich ausbildet; die dritte, in welcher man von diesem fremden Formalismus wieder zu der nationalen Ueberlieferung und zur Natur zurückkehrte.

Wie wenig es heute auch möglich ist, sich ein deutliches Bild von der Darstellungsweise der Schauspieler zu machen, welche in diesen verschiedenen Perioden auf der Bühne glänzten, so ist doch so viel gewiß, daß sie unsrem heutigen Geschmacke, in den beiden ersten Perioden nur wenig, in der letzten aber doch nicht vollkommen entsprechen würde; obschon sie andrerseits, besonders in der Tragödie, der dramatischen Dichtung jener Zeit, um Vieles überlegen gewesen sein muß.

Die Sittenlosigkeit der Zeit spiegelt sich nicht nur in den Spielen, sondern auch in dem Leben der Schauspieler, vor Allem der

Schauspielerinnen, welche zu Carl II. Zeit den Mittelpunkt des Theaterinteresses der Vornehmen und der Elegants und Roués der Hauptstadt bildeten. Wurde doch z. B. Mrs Hughes nur um ihrer Schönheit willen auf der Bühne gefeiert. Sie war die Geliebte des Prinzen Ruprecht, den sie finanziell zu Grunde richten half, was keineswegs hinderte, daß später ihre mit ihm gezeugte Tochter Ruperta in der englischen Aristokratie eine Rolle spielte. Auch Anna und Rebecca Marshall, die Töchter eines presbyterianischen Geistlichen, wurden noch mehr ihrer Schönheit, als ihres Talentes wegen auf der Bühne bewundert, wogegen in Nell Gwyn echtes Künstler- und Schauspielerblut floß, zugleich aber auch das hitzige Blut ihrer leichtlebigen Zeit, so daß sie aus der Hand des Schauspielers Hart, in die von Lord Buckhurst und von diesem in die Hände des Königs ging, der als sie ihren mit ihm gezeugten Sohn eines Tages Bastard schalt, den sechsjährigen Bankert zum Grafen und später sogar zum Herzog erhob. Dies sind nur einige Beispiele von vielen und die wenigst anstößigen. Nell Gwyn spielte in den Jahren zwischen 1665 und 1682 fast nur auf dem Theatre Royal mit den Unterbrechungen, welche ihr zweiter Beruf nothwendig machte. Zu ihren Rollen gehörten Cydaria in The Indian Emperor, Bellario in Philaster, Lady Knowell in Sir Patient Fancy, Sunarmira in The loyal brother. Neben ihr spielte Charles Hart, der sie auf der Bühne eingeführt hatte, und nicht nur hier, sondern auch im Leben länger ihr Liebhaber war. Er glänzte als Arbaces, Amintor, Rollo, Othello und Brutus, als Mosca, Don John (in The chances) und Perez (in Rule a wife etc.) Von ihm ist der Ausspruch, daß der Schauspieler nur dann mit Anmuth zu spielen vermöge, wenn er vergessen könne, daß er vor dem Publikum steht. Er begann seine Künstlerlaufbahn in Veresstreet und starb im August 1683.

Michael Mohun war lange College von ihm. Er spielte Rollen wie Volpone, Leontius (in The humurous lieutenant), Melantius (in the Maid's tragedy) Mithradates, Clytus, Cassius ꝛc. Lee sagte von ihm, daß, wenn er auch noch hundert Stücke schriebe, er darin immer eine Rolle für Mohun schreiben würde. Letzterer trat 1682, d. i. später als Hart, von der Bühne zurück.

Länger noch widerstand Edward Kynaston, der mit Frauenrollen um 1660 begonnen hatte, sich bis 1699 in Hauptrollen auf der Bühne

bewährte und 1712 ſtarb, den Forderungen der Zeit. Er ſpielte in ſpäteren Jahren die finſteren, dämoniſchen Charaktere vortrefflich, einen Morat in Aureng-Zebe und Muley Moluch in Don Sebaſtian. Berühmt war auch ſein Heinrich IV., Graf Baldwin in The fatal marriage und Freeman im The plain dealer. Doch ſowohl ſie, wie Harris, Nokes und der etwas ſpätere John Haynes, welcher 1672 das Royal Theatre betrat und hier bis 1700 thätig blieb, wurden nach dem Urtheil der Zeitgenoſſen von Thomas Betterton*), geb. 1638 zu London, noch weit übertroffen. Er ſpielte bereits 1661 den Hamlet mit der liebenswürdigen Schauſpielerin Mrs. Saunderſon (die ſpäter ſein Weib wurde) als Ophelia. Von ihm behauptete Cibber nie eine Zeile gehört zu haben, die ihn nicht vollkommen befriedigt hätte. Othello, Percy, Macbeth, Brutus werden von ihm hauptſächlich gerühmt. Kaum minder aber ſein Alexander der Große, Perikles, Richard III., Lear, Timon, Jaffier, Oedipus, Heinrich VIII. und Falſtaff. Sein Repertoir war ein außerordentlich reiches, was ſich ſchon allein aus der Länge ſeiner Bühnenwirkſamkeit, 1659—1710, erklärt. Am 13. April gab man ſein letztes Benefiz. Der Tag war lange im Gedächtniß der Londoner Theaterfreunde. Er ſpielte den Valentin in Love for love. Kein Platz koſtete unter einer Guinee und kein Billet war zu haben. Es war eine Nacht des Triumphes, doch zugleich faſt die letzte ſeines ruhmreichen Lebens, denn nur zwei Tage ſpäter verfiel er dem Tod, früher als ſeine Gattin, die 1711 als noch lebend erwähnt wird, aber die Bühne wahrſcheinlich ſchon 1693 verließ.

Später als ſie (um 1673) eröffnete Elizabeth Barry, geb. 1658, ihre glänzende ſchauſpieleriſche Laufbahn. Sie galt lange für die bedeutendſte tragiſche Schauſpielerin der engliſchen Bühne, von der ſie in demſelben Jahre wie Betterton, und nur einen Tag ſpäter als dieſer ſchied. Sie ſtarb 1713 in ihrem 56. Jahre. Frühe verwaiſt, hatte ſich Davenant ihrer angenommen, verzweifelte aber an ihrem Talente. Der junge Graf von Rocheſter war es, der dasſelbe beſſer erkannte und deſſen Bemühungen es ſeine weitere künſtleriſche Ausbildung verdankt haben ſoll. Als Iſabella in Muſtapha brach es zum

*) Von ihm erſchien 1710 ein Lebensabriß, der gewöhnlich Gildon zugeſchrieben wird.

erſten Male in ſeinem vollen Glanze hervor. Monimia in Otway's Orphan, Belvidera (in Venice preserved), Iſabella in The fatal marriage, Zara in The mourning bride, Lady Macbeth, Elizabeth in Bancks' Essex, Caliſta in The fair penitent, Phädra, Caſſandra in Cleomenes und Rodogune waren ihre bewundertſten Rollen.

Wenn aber Mrs. Barry auch alle gleichzeitigen Darſtellerinnen weit überragte, ſo fehlte es neben ihr doch nicht an andren, theils glänzenden, theils liebenswürdigen Talenten. Im Luſtſpiele zeichnete ſich damals beſonders Mrs. Mountfort-Verbruggen aus, von der Aſton ſagt, daß kein Blick, keine Geſte bedeutungslos, aber immer leicht, anmuthig, natürlich geweſen ſei und die mit einer reizvollen Schönheit eine unerſchöpfliche, bis zu ausgelaſſener Luſtigkeit gehende Heiterkeit verbunden habe. Auch Cibber behauptet von ihr, daß ſie an Mannichfaltigkeit des heitren, humoriſtiſchen Ausdrucks alle Schauſpielerinnen ihres Fachs übertraf. Sie excellirte als Melantha in Marriage à la mode, als Hilaria in Tunbridge Wells, als Nell in The devil to pay, als Belinda in The old batchelor und als Lady Lurewell in The constant couple. 1681 betrat ſie zum erſten Male die Bühne, verheirathete ſich 1687 mit dem glänzenden Schauſpieler Mountfort, der 1692 das Opfer einer verblendeten Eiferſucht fiel, und ſchloß zwei Jahre ſpäter eine neue Ehe mit dem Schauſpieler Verbruggen. 1703 trat ſie von der Bühne zurück und ſtarb 1705.

Faſt gleichzeitig mit ihr trat Mrs. Bracegirdle auf (1680). Sie hat ſich den wohlverdienten Ruf weiblicher Tugend und Standhaftigkeit erworben, obſchon es ihr weder an Schönheit, Reiz und Talent, noch an Anbetern und unter dieſen, ſo großen wie Lord Lovelace, und ſo gefährlichen wie Congreve fehlte. Als Schauſpielerin glänzte ſie im feineren Luſtſpiele und was zu den oben gerühmten Vorzügen in faſt ſchneidendem Contraſt ſteht, in ſogen. Hoſenrollen. Congreve ſchrieb für ſie die Parthieen der Araminta, Angelica, Almeria und Millamant. Sie ſpielte aber auch Cordelia, Ophelia, Statira, Porzia und Iſabella (in Measure for Measure) vorzüglich. 1707 trat ſie von der Bühne zurück und lebte bis 1748 in behaglicher Zurückgezogenheit. Sie war auch die unſchuldige Urſache des frühen gewaltſamen Todes des unglücklichen Mountfort, den einer ihrer Verehrer irrigerweiſe für einen von ihr begünſtigten Nebenbuhler hielt und ihn in Gemeinſchaft mit Lord Mohun in hinterliſtiger Weiſe er-

mordete; ein Vorfall, welcher vor das Haus der Lords kam, von dieſem aber ungeahndet blieb, was einen Einblick in die traurige Rechtspflege der Zeit und in die Uebergriffe des damaligen Adels geſtattet.

William Mountfort (geb. 1669), der auf dieſe Weiſe einer Großes verſprechenden künſtleriſchen Laufbahn entriſſen wurde (1692), war ein vorzüglicher Darſteller tragiſcher Liebhaber und eleganter junger Männer im feineren Luſtſpiel. Er ſpielte Romeo, Caſtalio, Macduff, Young Belfont in The Squire of Alsatia, Sir Courtly Nice. 1678 betrat er zum erſten Male die Bühne in Dorſetgarden und ging 1682 zum Theatre royal über. Er ſchrieb verſchiedene dramatiſche Stücke, welche 1720 in 2 Bändchen erſchienen.*)

Neben ihm glänzte auch Leigh. Einer etwas ſpäteren Zeit aber gehören Powell, Dogget und Wilks an. Dogget war beſonders wegen der Feinheit der Naturbeobachtung und der Selbſtändigkeit der Auffaſſung, welche ihn auszeichneten, geſchätzt. Man rühmt ſeinen Jew of Venice, den er jedoch in chargirt komiſcher Weiſe darſtellte; noch mehr ſeinen Fondlewife. Er betrat 1691 zum erſten Male die Bühne im Theatre royal, zu dem er nach kurzen Unterbrechungen immer wieder zurückkehrte. 1713 zog er ſich ins Privatleben zurück und ſtarb 1721 zu Eltham. Wilks**) iſt von Geburt Irländer, kam aber früh (um 1790) nach London, wo er ſich unter Betterton ausbildete. Nach Powell's Abgang, welcher ſein Fach ſpielte, trat er an deſſen Stelle. Er beſaß gerade das, was dieſem trotz ſeines großen Talentes gefehlt hatte: Fleiß, Studium, Ausdauer. Er gehörte zu den beſten Darſtellern im Luſtſpiel. Berühmt war ſein Wildair. Sein Repertoir war ein überaus reiches, da er bis zu ſeinem Tode (1732) ſchauſpieleriſch thätig blieb. Er gehörte zu den Patentees von Drurylane.

Colley Cibber, deſſen Leben ich in den weſentlichſten Zügen ſchon darlegte (S. 303), betrat faſt gleichzeitig die Bühne mit ihm (1690). Er excellirte im Fache der Stutzer und Gecken. Lord Foppington, Sir Novelty Faſhion, Sir John Brute, Sir Courtly Nice, ſowie der Juſtice Swallow waren kaum zu übertreffende Leiſtungen von

*) Sie enthalten: Injured lovers. Trag. (1688). Edward III. Trag. (1691); Greenwich park. Com. (1691). Successful strangers. Com. (1696). Life and death of Dr. Faustus, a Farce (1697) und Zelmane. Trag. (1705).

**) Sein Leben wurde 1732 von O'Bryan und 1733 von Curle beſchrieben.

ihm. Dagegen griff er im Tragiſchen oft fehl. Ein Kritiker jener Tage ſagte, daß jeder Nerv, jeder Muskel an ihm geſprochen hätte und er beredt geweſen ſei, ſelbſt wenn er ſchwieg. 1733 zog er ſich zwar vom Theater zurück, ſpielte aber noch wiederholt. Im Februar 1745 trat er das letzte Mal auf als Cardinal Pandulph in ſeiner Tragödie: Papal tiranny. Den Reſt ſeines Lebens verbrachte er im Umgang mit den bedeutendſten Männern der Zeit und bewahrte bis zuletzt (1757) die Haltung und die Manieren eines Gentleman und Modeherrn. Zwei ſeiner Kinder widmeten ſich dem Theater, auf dem ihnen aber nicht eine ſo glänzende Rolle, wie ihm, zu ſpielen beſchieden war. Beſonders ſeine Tochter, Charlotte Charke, widerſtand den Verſuchungen ihrer Kunſt ſo wenig, daß ſie trotz ihres großen Talentes von Stufe zu Stufe herabſank und, von ihrem Vater verſtoßen, den ſie gröblich beleidigt zu haben ſcheint, im Elende ſtarb. Sie war eine der erſten Schauſpielerinnen, welche in Männerrollen auftrat. Auch ſein Sohn, Theophilus, den ich noch zu berühren haben werde, verdunkelte durch ſein Leben den Ruhm des väterlichen Namens, der aber durch ſeine Gattin, Suſanna Cibber, neu aufglänzen ſollte.

Zehn Jahre nach dem Erſcheinen Cowley's war ein neuer Stern am theatraliſchen Himmel aufgegangen. Barton Booth entſtammte einer edlen Familie des Lancaſhire. Von ſeinem Vater zum Geiſtlichen beſtimmt, wurde er auf der Schule von Weſtminſter erzogen. Der Erfolg, den er hier bei einer Darſtellung der Andria als Pamphilus errang, war aber entſcheidend für ſeine Laufbahn. Er verließ Schule und Vaterhaus und ging nach Dublin (1698), der Heimath und Bildungsſtätte ſo vieler ſchauſpieleriſchen Talente der Zeit, wo er durch ſein Spiel die Herzen der Frauen und Männer im Sturme gewann. 1701 überſiedelte er nach London, wo er in Lincoln's Inn Fields neben Betterton und Mrs. Barry die größten Triumphe feierte. Es war Alles einnehmend und bezaubernd an ihm: ſeine Erſcheinung, Haltung, Bewegung, ſein Ausdruck und vor allem die Stimme. „Booth with the silver tongue“ war ſprichwörtlich geworden. Doch war der Kampf mit Betterton ein zu großer, als daß er den Gipfel ſeines Ruhms ſofort hätte erklimmen können. Wie groß auch das Anſehen war, in das er ſich ſofort zu ſetzen gewußt, ſo fallen die für ſeinen Weltruhm entſcheidenden Erfolge doch erſt in die Zeit, da

er mit seinem Pyrrhus in The distressed mother (1712) und mit seinem Cato (1713) die gebildete Welt Londons in einen wahren Taumel der Begeisterung riß. Er ist der bedeutendste Repräsentant, der von Frankreich beeinflußten idealisirenden Richtung der Schauspielkunst, die seit Racine, Quinault und Southern nicht ohne einen Zug des Empfindsamen war. Oroonoko, Polydore (Orphan), Tamerlan, Osmin, Brutus, doch auch Othello, Timon, Hamlet, Percy, Heinrich VIII. gehören zu seinen gerühmtesten Rollen. Obschon seine Stärke in der Tragödie lag, war er doch auch im Lustspiel in Rollen wie Young Bevil (Conscious lovers), Pinchwife (Countrywife), Heartfree (P.W.) beliebt. Booth spielte anfänglich abwechselnd in Lincolns Inn Fields, Haymarket und Drurylane; seit 1711 gehörte er aber ununterbrochen dem letztgenannten Theater an, von dem er ja auch Theilhaber wurde. 1728 zog er sich wegen Kränklichkeit ganz von der Bühne zurück und starb 1733. Er stand längere Zeit mit Mrs. Mountfort in vertrautem Verhältnisse, verband sich aber in zweiter Ehe mit Miß Santlow, welche das Londoner Publikum längere Zeit als Ballettänzerin entzückt hatte, dann aber zum Lustspiel übergetreten war.

In diese Zeit fallen auch die Triumphe von Mrs. Oldfield,*) geb. 1683. Sie war die Tochter von Mrs. Voß, einer Tavernenbesitzerin zu St. James Market. Capitän Farquhar war der Entdecker ihres Talents, da sie ihrer Mutter bisweilen laut vorlesen mußte. Er machte Vanbrugh auf sie aufmerksam, der sie bei Rich einführte. Bei diesem begann sie denn nun, kaum 16 Jahre alt, ihre theatralische Laufbahn und mit Cibber's Lady Betty Modish begründete sie ihren Ruf. Cibber selbst bekannte ganz offen, daß der außerordentliche Erfolg dieser Rolle hauptsächlich ihrer Auffassung und Ausführung zuzuschreiben sei. Sie überraschte durch die natürliche Feinheit, mit der sie das Leben der vornehmen Welt in all seinen Nüancen wiederzugeben verstand, doch rühmte Walpole auch im Privatleben an ihr einen Tact und einen Anstand, von dem die Frauen der höchsten Gesellschaft noch zu lernen gehabt haben würden. Ihr eigentliches Feld war das Lustspiel. Lady Townley, Estisania (Rule a Wise ꝛc.) und Mrs. Sullen (Beaux Strategem) gehören hier zu

*) Auch von ihn hat Curlle eine biographische Skizze gegeben.

ihren vorzüglichſten Rollen. Doch werden auch einige tragiſche Leiſtungen von ihr gerühmt, wie Cleopatra und Caliſta. Sie hat 56 Rollen creirt. Obſchon ſie ein zärtliches Verhältniß, zuerſt mit Mr. Maynwaring und nach deſſen Tode mit dem General Churchill unterhielt, wurde ſie doch in den vertrauten Umgang der Damen der höchſten Geſellſchaft gezogen. Man wußte, daß dieſe Verhältniſſe aus aufrichtiger, ſelbſtloſer Neigung entſprungen waren und ſie den glänzenden Anerbietungen eines Herzogs von Bedford wiederholt mit Verachtung begegnet war. 1720 trat ſie von der Bühne zurück. Die Bewunderung, die man ihr auf dieſer gezollt, erhielt ſich bis zu ihrem zehn Jahre ſpäter erfolgenden Tode. Mit großem Pomp ward ihre Leiche in dem Jeruſalemzimmer des königlichen Schloſſes öffentlich ausgeſtellt. Das Volk zog in Strömen zu ihrem Sarg, als ob es einer Fürſtin gegolten hätte. Bei ihrer Beerdigung wurde das Leichentuch von Männern wie Lord Harvey und Lord Delaware getragen. Sie liegt wie Betterton und Mrs. Bracegirdle in Weſtminſter begraben.

Die Verluſte der Bühne, ſo groß ſie auch waren, erſetzten ſich damals raſch. 1728 trat Mrs. Clive, 1730 Woodward, 1733 Mrs. Pritchard, 1736 Macklin und Mrs. Suſanna Cibber zum erſten Male auf. Sie leiteten eine Glanzperiode ein, die durch Mrs. Woffington und Mrs. Bellamy, durch Barry, Foote und Garrick ihren Höhepunkt erreichte. Quin gehörte beiden Perioden noch an.

James Quin ſtammte aus einer guten Familie Irlands. Er ſelbſt aber wurde in London geboren, wohin ſein Vater ſchon früh überſiedelt war. Die Mutter wurde ihm durch ein faſt tragiſches Schickſal entriſſen. Von ihrem erſten Gatten verlaſſen, den ſie für todt hielt, hatte ſie ſich zum zweiten Mal mit Quin's Vater verheirathet, als jener plötzlich erſchien und ſie als ſein rechtmäßiges Weib mit ſich fortführte. Dies hatte auch noch andere Folgen für Quin. Als ungeſetzlich erzeugtes Kind verlor er all ſeine Erbanſprüche, ſo daß er nach dem Tode des Vaters ſich plötzlich ganz auf ſich ſelbſt verwieſen ſah. Er wendete ſich, von ſeinem Talente getrieben, der Bühne zu, die er 1714 zu Dublin betrat. Mit Empfehlungen ſpäter nach London gekommen, gelang es ihm zwar, einen Platz an Drurylane zu erhalten, nicht aber zuſagende Beſchäftigung. Er ging daher (1718) zum Theater von Lincoln's Inn Fields über, wo er ſich bald, in

Rollen wie Percy, Macbeth, Falstaff, Bajazet, Maskwell, Pinchwife ꝛc. den Beifall des Publikums zu erringen verstand. Er blieb hier bis 1732 und trat 1734 wieder in Drurylane ein, das er erst nach Garricks Auftreten verließ und mit Coventgarden vertauschte, wo er bis 1751 blieb. 1753 trat er noch einmal zum Benefiz für den Schauspieler Ryan in seiner Hauptrolle, Falstaff, auf. Ryan, dem er freundschaftlich zugethan war, bat ihn im nächsten Jahr um dieselbe Vergünstigung. Quin aber sagte: „Ich würde es gern, wenn ich dürfte, aber ich mag den Falstaff nicht stammeln lassen. Da ich Dir aber 1000 £ in meinem Testamente vermacht habe, so magst Du, wenn Du Geld brauchst, darüber verfügen und dem Vollstrecker desselben die Mühe sparen." Quin soll in allen Rollen seines Fachs vortrefflich gewesen sein, bei denen ein schlichter, natürlicher Redeton ausreichte. Für das Gefühlvolle, wie für das Energische oder Dämonische fehlte es ihm aber an Kraft des Ausdrucks und an Pathos der Empfindung und Leidenschaft. Sein Falstaff galt lange für die beste Darstellung dieses Charakters. Doch auch sein John Brute, sein Old Batchelor, der Geist in Hamlet, Volpone, Apemantus, Brutus und Gloster standen in hohem Ansehen.

Henry Woodward verfügte über eine außerordentliche komische Kraft, die unterstützt wurde von einer ebenso seltenen Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit, was ihn freilich nicht selten zur Uebertreibung verleitete. Er trat 1730 in Goodmansfields auf, das er 1736 mit Drurylane und 1741 mit Coventgarden vertauschte, um 1748 wieder nach Drurylane zu gehen, wo er bis 1762 aushielt. Von hier an war er fast ununterbrochen am Coventgardentheater thätig. Der Tod (1767) schloß seine Künstlerlaufbahn erst ab. Als seine vorzüglichsten Rollen werden Captain Bobadill, Foppington, Sir Joseph Wittall, Captain Absolute, Captain Ironside, Brisk, Tettle, Witwould, Parolles, Touchstone, Marplot, Captain Flesh genannt. In Harlekinsrollen konnte nur Rich mit ihm wetteifern. Seine letzte Rolle war Stephano in The tempest.

Charles Macklin,*) dessen eigentlicher Name Charles M'Laugh war, stammte aus Irland, wo er nach Cooke 1690 zu Derry geboren worden sein soll. Sein Vater war ein Farmer von streng presbyte-

*) Kirkman, Life of Macklin (1799); Cooke, Life of Macklin, 1804.

rianiſchen Anſchauungen, ſeine Mutter eine eifrige Katholikin. Das Widerſpruchsvolle ſeiner Natur lag alſo ſchon mit im Blute. Nach einer ſtürmiſch verlebten Jugend trat er 1725 verſuchsweiſe in Lincolns Inn Fields auf, erhielt aber von Rich den Rath „noch einmal graſen zu gehen“. Auch ein zweiter Verſuch bei dieſem, 1730, fiel nicht glücklicher aus. Erſt 1734 faßte er endlich Fuß, nun aber in Drurylane, wo er bis 1748 mit einer einzigen kurzen Unterbrechung blieb. Von hier an ſpielte er nur noch mit größeren Pauſen; 1781 trat er von der Bühne zurück, doch trat er ausnahmsweiſe noch einige Male, zuletzt 1789 im Alter von mindeſtens 90, nach Cooke von 100 Jahren, in ſeiner Hauptrolle, Shylock, auf. Schon das Jahr vorher hatte ſein Gedächtniß ſo gelitten, daß er unmittelbar vor der Aufführung dieſes Stücks nicht recht wußte, um was es ſich handele, aber auf der Bühne angekommen, wachte der alte Geiſt in ihm auf, ſo daß er die Rolle ohne Anſtoß, mit Energie und mit Feuer zu Ende führte. Das letzte Mal aber verſagte die Kraft. Die Geiſtesgegenwart fehlte ihm völlig, ſo daß er ſich zu ſeiner Unfähigkeit bekennen und abtreten mußte. Auf dieſe Weiſe nahm er Abſchied von einer Bühne, auf der er ſo viele und große Triumphe gefeiert. Er lebte gleichwohl noch lange, da er erſt 1797, nach Cooke im Alter von 108 Jahren ſtarb. Macklin war der erſte, welcher den Shylock als ernſten Charakter darſtellte. Es war die Rolle, die ihm ſeinen Ruf verſchaffte, aber nicht früher als 1741. Noch heute gilt er den Engländern für den erſten Darſteller dieſes Charakters. Auch war er derjenige, welcher bei dieſem Stück zuerſt wieder auf Herſtellung des echten Shakeſpeare drang. Er ſpielte die Rolle im hiſtoriſchen Koſtüm und zwar in einem rothen Hut, weil, wie er Pope, der ihn darum befragt hat, erklärte, die Juden Venedigs hierzu in früherer Zeit gehalten geweſen ſeien. Auch ſein Mercutio wurde ſehr hoch geſtellt und Jago, Polonius, Malvolio, der Geizhals, Sir Pertinax, Sir Plyant, Scrub, Peachum, Sir Archy Macarcasm geprieſen. Macklin's Spiel hatte etwas einfach Strenges und Männliches. Die Wahrheit ſtand ihm höher, als die Schönheit. Er dachte tief über ſeinen Gegenſtand nach, ohne dabei ins Geſuchte oder Ausgeklügelte zu fallen. Im Ganzen war er mehr ein verſtändiger, als ein genialer, mehr ein reflectirender, als ein phantaſievoller Darſteller. Er machte ſich auch als dramatiſcher Schriftſteller bekannt. Von ſeinen acht Stücken haben einige: The

suspicions husband, Love à la mode und The man of the world, ſich längere Zeit auf der Bühne erhalten.

1733 trat in Bartholomew fair Mrs. Pritchard auf, doch ſoll ſie ſchon vorher als Miß Vaughan geſpielt haben. Sie hat ihren Weg mühſam von Unten auf gemacht, ohne doch den der Rechtſchaffenheit je zu verlaſſen. Selbſt in der Zeit ihres höchſten Glanzes hat ſie nie die Beſcheidenheit aufgegeben, zu der ſie ihr früheres Leben erzogen hatte. So war ſie allmählich eine Darſtellerin erſten Ranges geworden, von einem ſtaunenswerthen Reichthum ſchauſpieleriſcher Geſtaltungskraft. Sie ſpielte die Nell und Ophelia, Tay (in Miss in her teens) und Lady Macbeth, Lady Townley und Mrs. Beverley, Lady Betty Modiſh und Zara, Mrs. Oakley und Volumnia und war in jeder dieſer Rollen bedeutend durch die ſchöne Natürlichkeit, die tiefe Wahrheit des Ausdrucks, die Würde und Innerlichkeit, was die tragiſchen, die Anmuth und den ſprühenden Geiſt, die feine Ironie und die quellende Laune, was die komiſchen Charaktere betrifft, ſo daß Churchill von ihr rühmen konnte:

Pritchard, by nature for the stage designed,
In person graceful and in sense refined,
Her wit, as much as nature's friend became,
Her voice, as free from blemish as her fame,
Who knows so well in majesty to please
Attempered with the graceful charms of ease?

Dabei ſcheint Mrs. Pritchard faſt immer nur kraft einer ihr gleichſam angeborenen künſtleriſchen Devinationsgabe geſchaffen zu haben, da man von ihr behauptet, daß ſie von keinem Stücke je mehr als ihre Rolle und deren Stichworte geleſen. Sie ſtarb noch in demſelben Jahre, in dem ſie ſich von der Bühne zurückzog (1768.).

So ausgezeichnet Mrs. Pritchard in tragiſchen Rollen auch war, ſo hatte ſie hier ihre Triumphe doch mit einer Darſtellerin zu theilen, deren Tod Garrick zu dem Ausruf veranlaßte, mit ihr ſterbe die Tragödie. Suſanna Cibber war die Tochter eines Londoner Möbelhändlers und die Schweſter von Dr. Thomas Arne, einem der damaligen Operncomponiſten. Auch ſie beſaß muſikaliſche Anlagen und eine überaus friſche und angenehme Stimme, daher ſie ſich zunächſt zur Sängerin ausbildete. Händel hielt ſo große Stücke auf ſie, daß er in ſeinem Meſſias eigens für ſie eine Arie componirte. Mit 20

Jahren (1732) trat ſie als Sängerin im Haymarkettheater, 1736 aber zuerſt als Schauſpielerin auf. In dieſem Jahre feierte ſie noch eine Reihe glänzender Triumphe. In ihrer Stimme, in ihrem Auge lag eine ſolche Fülle des Zaubers, daß dies ſchon allein ihr Spiel in faſt jeder Rolle hinreißend machte. Ophelia war ihre Meiſterleiſtung. „Sie war, ſagt der Schauſpieler Wilkinſon von ihr, die beſte Ophelia, die man jemals geſehen. Rede, Geſang, Erſcheinung, Ausdruck, alles vereinigte ſich, ſie darin unübertrefflich zu machen und keine Worte vermögen den ſchwermüthigen und zerſtreuten Blick wiederzugeben, mit dem ſie ſagte: ‚Lord, we know what we are, but know not what we may be.‘“ Er ſtellt ihr hierin nur noch ihre Alicia zur Seite. Kaum minder vorzüglich waren aber ihre Desdemona, Anna (Richard III.), Caliſta, Cordelia, Julia, Lady Macbeth, Indiana, Zara, Monimia, Iſabella (in Measure for measure und in The fatal marriage). Es war ein tragiſches Schickſal, daß all dieſe Schönheit, dieſer Zauber an einen phyſiſch und ſittlich ſo abſtoßenden Menſchen, wie Theophilus durch eine noch gegen den Willen ſeines Vaters geſchloſſene Ehe gebunden ward. Nachdem ſie öfter mit dem Theater von Drury-lane und Conventgarden gewechſelt, gehörte ſie von 1753 bis zu ihrem am 30. Januar 1766 erfolgenden Tode nur noch dem erſteren an. Doch ſcheint ſie in den letzten Jahren Krankheits halber nicht mehr aufgetreten zu ſein. Auch ſie liegt in Weſtminſter begraben.

Gleich ihr begann Mrs. Clive ihre theatraliſche Laufbahn als Sängerin. Sie war im Luſtſpiele das, was Mrs. Cibber in der Tragödie war, doch in einem anderen Fache als Mrs. Pritchard. Der Geiſt des Soubrettenthums war in ihr verkörpert. Ihre Stimme war in dieſem Sinne ganz Seele und Geiſt. Es ſprach alles an ihr, aber die temperamentvollſte Lebendigkeit, die übermüthigſte ausgelaſſenſte Laune war immer von der feinſten Anmuth gezügelt. Noch als Miß Raſter trat ſie 1728 in der Oper Mithridates auf, feierte ſie neben Mrs. Cibber in The beggar's opera große Triumphe, errang ſie 1730 als Nell in The devil to pay, die ſie creirte, einen epochemachenden Erfolg. In eigentlichen Soubrettenrollen galt ſie für unübertrefflich. Doch ragte ihre Kitty in High life below stairs noch über all ihre anderen Rollen dieſes Genres hinaus. Mit einer einzigen Unterbrechung ſpielte Mrs. Clive immer an Drury Lane. 1769 trat ſie von der Bühne zurück. Wie es ſcheint nicht zu zeitig für ihren

Ruhm, da man in letzter Zeit der Bemerkung begegnet, daß sie zu häufig in Rollen auftrete, die für ihr Alter nicht paßten. Ueberhaupt übernahm sie nur zu gern Rollen, die außerhalb ihres Talents lagen. Ihr Freund Walpole schrieb zu ihrer Abschiedsvorstellung den Epilog. Mit ihm blieb sie noch fort und fort in dem vertrautesten Verhältnisse. Wie sie die Seele der meisten Stücke war, in denen sie spielte, so war sie auch die des Kreises, den sie in ihrem Hause zu Strawberry, das ihr Walpole dicht neben dem seinen hatte einrichten lassen, versammelte. 1785 im December beschloß sie ihre sonnige irdische Laufbahn.

Das Jahr 1741 bezeichnet einen bedeutenden Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte der englischen Schauspielkunst; in ihm trat das größte schauspielerische Talent des Jahrhunderts auf, welches zugleich berufen war, ihr eine veränderte Richtung zu geben.

David Garrick,*) der Sohn des Capitäns Peter Garrick, wurde in Hereford, wo sein Vater damals nur vorübergehend in Dienstangelegenheiten war, im Februar 1716 geboren. Sein Taufstag ist der 20. Februar d. J. Sein Heimathsort aber war der Geburtsort der Mutter, die aus einem geistlichen Hause in Litchfield stammte. Sein schauspielerisches Talent zeigte sich schon sehr früh, da er bereits mit 11 Jahren unter großem Beifall gespielt. Er genoß akademische Bildung und wurde 1738 Schüler von Samuel Johnson, der damals in Litchfield lehrte. Schon im nächsten Jahre gingen beide nach London, um nach verschiedenen Richtungen hin, jeder eine Bahn des Ruhms zu beschreiten. Doch wendete sich Garrick nicht sofort zum Theater, sondern bezog vielmehr das College von Lincolns-Inn, um sich für das Rechtsfach weiter auszubilden. Erst nach des Vaters Tode gab er der Neigung zur Bühne, doch auch jetzt noch mit Vorsicht nach, nachdem er mit seinem Bruder sich für kurze Zeit im Handel versucht hatte. 1741 ging er nach Ipswich, wo er unter dem Namen Lyddal in Oroonoko als Aborn zum ersten Male öffentlich auftrat. Noch in demselben Jahre, 19. Sept. 1741, eröffnete er seine theatralische Laufbahn in London unter Giffard am Goodman's-fieldstheater anonym mit keiner geringeren Rolle als Richard III.

*) D. Garrick, Dramatic works. 3 Bde. 1768 u. 1798. — Davies, Memoirs (1780). — Murphy, Life of Garrick (1779.) — Fitzgerald, Life of Garrick. 2 Bde. 1868.

Der Zettel kündigte nur ein Concert an, zwiſchen deſſen beiden Theilen: The Life and death of Richard III., with the ballad opera of The virgin unmasked durch verſchiedene Dilettanten, die Rolle Richard III. aber by a gentleman, who never appeared on any stage gegeben werden ſollte, welches letztere keineswegs richtig war. Der Erfolg war ein außerordentlicher. Man ſah keinen Darſteller, man glaubte Richard ſelbſt zu ſehen. Es war die Natur, aber die Natur eines Genies. Die Dämonie derſelben warf in ihrer rückſichtsloſen Urſprünglichkeit die ganze bisherige Bühnentradition und Convention über den Haufen. Sie riß alles im Sturm mit ſich fort. Gleichwohl bedurfte es einiger Zeit, ehe der Enthuſiasmus derer, die es geſehen, Gläubige fand und ſich weiter verbreitete, dann aber übte das neue Phänomen eine Anziehungskraft aus, vor der Drurylane zu zittern begann, wenn ſich auch Macklin und Andere das Anſehen gaben, als ob ſie verächtlich darauf hinblickten. In der That hatte Niemand mehr, als er und Quin den neuen Nebenbuhler zu fürchten, deſſen Auffaſſung und Spielweiſe der ihren völlig entgegengeſetzt war. Nichts wird dieſen Gegenſatz beſſer charakteriſiren, als das Urtheil, welches Macklin noch in ſpäteren Jahren über Garrick fällte: „Garrick huddled all passions into strut and quickness; bustle was his favourite, in Arthur Ranger, Don John, Hamlet, Macbeth, Brute all was bustle; bustle, bustle!“ Was ihm zum großen Darſteller gefehlt, ſei Folgerichtigkeit, Würde, Eleganz und Majeſtät der Erſcheinung geweſen, ſowie eine Stimme, die durch das ganze Stück aushält, die Haltung und Lebensart eines Gentleman, die Kenntniß der Leidenſchaften und Charaktere und die Kunſt ſich zu kleiden.

Garrick ſpielte im Coventgarden vorzugsweiſe Luſtſpielrollen, wie Fondlewife, Bayes, Witwoud, Foppington; doch auch Lear, den Geiſt im Hamlet, Lothario. Beſonders als Bayes, den er benutzte, die Schauſpieler der alten Schule, Delame, Gifford, Hale, Ryan, Quin zu parodiren, erregte er einen Sturm des Beifalls. Er war raſch von 1 £ Honorar per Vorſtellung zur halben Einnahme derſelben gelangt und als er 1742 in Drurylane eintrat, erwirkte er ſich ſofort den größten der bis dahin bekannten Gehalte von 600 £ jährlich. Hier machte ſein Hamlet Furore. Coventgarden ſtellte ihm Quin mit Richard III. und Lear, Ryan mit Hamlet entgegen. Er beſiegte ſie aber beide in dem Urtheil der Kenner. Das nächſte Jahr machte ſein

Macbeth, 1744 ſein Othello Epoche. In dieſem Jahre trat ihm in Coventgarden Sheridan*) als Hamlet und Othello gegenüber, noch ein gefährlicherer Rival erwuchs ihm etwas ſpäter in Barry. 1745 wurde Garrick von Sheridan, der inzwiſchen Director des Dubliner Theaters geworden war, dorthin berufen. Das Publikum hatte den Genuß, ihn hier neben dem jungen Barry und der eben ſo anmuthigen, wie trefflichen Schauſpielerin, Mrs. Bellamy, in Stücken wie The orphan und The fair penitent zu ſehen. Mit Barry traf er in London wieder zuſammen, aber nicht an demſelben Theater. Dieſer war jetzt ſein Gegner in Coventgarden. Es hinderte Garrick aber nicht, ihn, wie den ihm feindlich geſinnten Macklin, an ſein Theater zu ziehen, als er 1747 Theilhaber und leitender Direktor von Drurylane geworden war. Er ſpielte mit Barry hier abwechſelnd Hamlet, obſchon ihm dieſer hierin den Erfolg ſtreitig machte, und überließ ihm Othello ganz, weil er ihn darin für überlegen hielt. Von Dauer konnte dieſes Verhältniß freilich nicht ſein, obſchon es von beiden Seiten lange mit Schonung behandelt wurde. Die Rolle des Romeo ſcheint die Veranlaſſung zu einer tieferen Verſtimmung und endlich zum Bruche gegeben zu haben. Garrick konnte ſich nicht überwinden, die Rolle Barry zu überlaſſen, wenn er auch ſelbſt längere Zeit auf die Darſtellung Verzicht leiſtete. 1750 trat Barry mit Mrs. Cibber zu dem Theater von Coventgarden über und gab am erſten Abend ſeines Auftretens im Prolog die Erklärung ab, durch die Arroganz und Eigenliebe Garricks von Drurylane vertrieben worden zu ſein. Beide Darſteller traten ſich jetzt zum Wettkampf in der Rolle des Romeo gegenüber; Barry mit Macklin als Mercutio und mit Mrs. Cibber als Julia; Garrick mit Woodward als Mercutio und mit Mrs. Bellamy als Julia (Barry hatte damals noch überdies Quin und Mrs. Woffington, Garrick Mrs. Pritchard und Mrs. Clive neben ſich.) Sie erzielten

*) Thomas Sheridan, der Vater des berühmten Parlamentsredners und Dichters, wurde zu Quilca in Irland geboren. Nachdem er länger als Schauſpieler hier und in England gewirkt, ſchwang er ſich zum Direktor des Königl. Theaters in Dublin auf, wo er ſich ein großes Verdienſt durch Einführung einer ſtrafferen Disciplin erwarb. Das Concurrenzunternehmen Barry's bewog ihn zum Rücktritt. Er begründete nun eine Academie zur Erziehung für junge Leute. Da er nicht damit reuſſirte, ging er nach England, wo er theils durch Vorleſungen, theils als Schauſpieler Aufſehen erregte.

beide große Erfolge. Er neigte ſich aber im zweiten Jahre entſchiedener auf die Seite von Barry's Romeo, der ſeine Stärke in den zarteren Partien des Stückes, vor Allem in der Garten- und Abſchiedsſcene und der im Grabgewölbe hatte. Garrick excellirte dagegen in den Momenten der Leidenſchaft. Die Scene mit dem Mönch und die Eingangsſcene des 5. Aktes waren ſeine Höhepunkte. Auch für Julia neigte ſich das Urtheil mehr auf die Seite von Mrs. Cibber, ſo trefflich Mrs. Bellamy auch in den zarteren Scenen war. Mrs. Cibber ſagte einmal, daß ſie ſich Garrick gegenüber wohl vollkommen als Tochter oder Schweſter, nicht aber als Gattin oder Geliebte zu fühlen vermöge, während Barry ſie im vollſten Maße in dieſe Illuſion zu verſetzen im Stande geweſen ſei. Wirklich ſoll ihr Zuſammenſpiel in Romeo und Julia und in Oroonoko ebenſo unübertrefflich geweſen ſein, wie das mit Garrick in Lear. Dies gilt aber auch noch von ihrer Beatrice, da Garrick ein vielleicht nicht wieder erreichter Benedict war. Dieſer Wettkampf dauerte bis 1758, in welchem Jahre Barry mit Woodward nach Irland ging. Garrick zog ſich 1663 auf zwei Jahre von der Londoner Bühne zurück, um Reiſen im Ausland zu machen. Einen Beſuch in Petersburg ſchlug er aber mit Beharrlichkeit ab, obſchon Katharina II. ihn mit Gold aufwiegen wollte. 1765 nahm er ſeine theatraliſche Thätigkeit in London wieder auf, von der er erſt 1776 zurücktrat. Er ſtarb drei Jahre ſpäter, 20. Jan. 1779.

Garrick gilt für den erſten Schauſpieler der neueren Bühne. Doch war dieſer Ruhm zu ſeiner Zeit keineswegs unbeſtritten. Grade ſeine Bedeutung rief eine ebenſo große, wie heftige Gegnerſchaft auf, beſonders da er eine ganz neue Richtung ins Leben rief, und er mit bedeutenden Rivalen zu kämpfen hatte, von denen ihn faſt jeder in irgend einer einzelnen Rolle den Erfolg ſtreitig machte, ja ihn wohl ſogar darin übertraf.

Wenn ihn aber auch Barry als Romeo, Caſtalio, Othello und Jaffier beſiegte und er den Oreſt neben ihm, den Falſtaff neben Quin und den Shylock neben Macklin gar nicht zu ſpielen wagte, ſo umfaßte ſein Repertoir doch weit über 100 Rollen, ſo umſchloß es doch faſt das ganze übrige Rollenfach dieſer drei Künſtler, ſo war er ihnen doch faſt in jeder andren mehr oder weniger überlegen. Auch war er gleich groß im Tragiſchen, wie im Komiſchen, — wie er ja ſogar behauptete —, daß nur der ein großer tragiſcher Darſteller zu ſein

vermöge, der auch im Komiſchen völlig zu Hauſe ſei. Kein Schauſpieler dürfte ihn wohl in der Kraft und der Mannichfaltigkeit der Individualiſirung wieder erreicht haben. Seine Gewalt über ſeine körperlichen Mittel war ſo groß, daß er die volle Illuſion auch ohne jede ſceniſche Beihülfe hervorbringen und, wie Grimm behauptet, z. B. die Scene Macbeths mit dem Dolche ohne jede Vorbereitung zu eben ſo erſchütternder Wirkung wie auf der Bühne, gleich darauf aber auch wieder den lächerlichſten, aus dem Leben der Gaſſe gegriffenen Vorgang zu gleicher Wirkung bringen konnte. Daher ihn der Maler Carmontelle zwiſchen zwei Zimmern in einer Thür ſtehend dargeſtellt hat, mit der einen Hälfte des Geſichts entſetzt in das eine, mit der andern heiter und lachend in das zweite hineinblickend. Wenn Garrick, wie man erzählt, wirklich von einem brennenden Ehrgeiz und einer verzehrenden künſtleriſchen Eiferſucht erfüllt war, ſo muß er doch ebenſo viel Weltklugheit und Anſtandsgefühl, als Macht über ſich ſelbſt beſeſſen haben, um es größtentheils verbergen zu können. Er zog nicht nur die bedeutendſten Darſteller an ſein Theater, ſondern enthielt ſich auch, ſo viel uns bekannt, faſt jedes tadelnden Urtheils über ſeine Rivalen. Er hatte für Barry nur Worte der Anerkennung. Des ehrenden Ausrufs bei dem Tode Mrs. Cibber's iſt ſchon gedacht worden. Quin errichtete er ſogar ein ihn feierndes Epitaph. Walpole der freilich nur ſcheinbar ſein Freund, im Geheimen aber immer voll Gehäßigkeit gegen ihn war, hat zwar geſagt, daß er Garricks Lob nicht gern leſe, weil es faſt immer nur von ihm ſelbſt herrühre. Auch ein Pamphlet, welches man Foote zuſchrieb, behauptet, daß er Einfluß auf die Kritik faſt aller Blätter gehabt. Man wird aber weder einem Pamphlete beſondern Glauben ſchenken wollen, noch einem Manne, der in dem Empfehlungsbrief, den er Garrick nach Rom gab, zu ſchreiben vermochte: „Man ſolle, wenn Garrick ſich ſeiner Freundſchaft berühme, nicht aus den Augen verlieren, daß er ein Schauſpieler ſei", der zwar die Geſellſchaften Garricks beſuchte, aber nur um hinterher zu erklären, daß es einzig wegen der ſchönen Frau desſelben geſchehe, die er allerdings als das Muſter der guten Sitte und des feinen Tones preiſt. In der That war Mrs. Garrick trotz ihrer Heiterkeit die anmuthigſte Frau und ehrbarſte Gattin. Sie betrat in London als Eva Maria Violetti die Bühne und entzückte durch ihren Tanz, der damals noch nicht die Preisgebung weiblicher Reize und Scham,

wie heute verlangte. Auch hielt sie das Andenken ihres berühmten Gatten nach seinem Tode in Ehren. Zweimal hielt Lord Monboddo um sie an, doch immer vergeblich. — Garrick, der so große Verdienste um das Schauspielwesen seiner Zeit hatte, legte auch den Grund zu einem Pensionsfond, für den er das letzte Mal spielte, 8. Juni 1776, als Lear.

Spranger Barry (gest. 1719), von dem eben mit die Rede gewesen, war der Sohn eines irischen Goldschmidts. Auf den Rath seines Onkels ging er, nachdem er sich der Bühne gewidmet, nach London, wo er 1746 als Othello in Drurylane auftrat und ungeheures Aufsehen erregte. Er hatte von der Natur Alles erhalten, was einen Gentleman und einen großen Schauspieler macht. Seine Erscheinung war glänzend, seine Stimme bestrickend, sein Spiel an der geeigneten Stelle geradezu hinreißend. Er war durch und durch ein pathetischer Schauspieler, dabei aber frei von allem Bombast, von aller Gefühlsduselei. Sein Pathos, das immer stylvoll erschien, hatte die wahre und tiefe Empfindung zur Quelle. Dagegen fehlte es ihm an allem Humor, was nicht nur sein Rollenfach einschränkte, sondern mancher seiner gepriesenen Rollen einen Theil ihrer Eigenthümlichkeit einen Theil ihrrs Zaubers geraubt haben muß. Auf ihn zielte daher wohl hauptsächlich die oben erwähnte Bemerkung Garricks ab, daß der große Tragiker, auch ein guter Komiker sein müsse. Auch läßt sich in der That nicht recht begreifen, wie Hamlet oder Richard III. ohne Humor ganz im Geiste Shakespeare's dargestellt werden könnten, selbst Romeo nicht, wohl aber Othello und Macbeth. Als Orest galt Barry für unübertroffen, kaum minder werden noch Timon, Macheath, Jaffier, Castalio, Anthony, Theseus, Cato, Lusignan und Tancred gerühmt. Nach seinem glorreichen Wettkampf mit Garrick ging er 1758 mit Woodward nach Irland, um daselbst in Concurrenz mit Sheridan und später mit Mossop*) ein neues Theater zu gründen. Die Rivalität rief einen Kampf beider Häuser hervor, in dem Woodward und Barry das in London erworbene Vermögen völlig wieder verloren. Barry erwarb einen andren Schatz, den er nach London heim-

*) Mossop, von Geburt Irländer, begann seine schauspielerische Carriere 1749. Er ruinirte sich in dem Kampfe mit Barry und später mit Lewis. 1773 starb er in Armuth.

brachte. Miß Dancer, die er zu seiner Gattin erkor, wurde von ihm erst zu der großen Schauspielerin ausgebildet, von der Garrick sagte, daß sie die Heroine aller Heroinen sei. Seine Kraft war dagegen gebrochen. Sie nahm zwar langsam, aber stetig ab, so daß er seine besten Rollen in die Hände eines neuen Talentes, Erasmus Lewis*), übergehen sehen mußte. Er starb 1777.

Miß Dancer, spätere Mrs. Barry, war die Tochter eines Apothekers in Bath und nur durch eine unglückliche Liebschaft wider Willen zur Bühne gekommen. Ihr erster Mann, der Schauspieler Dancer, starb während Barry's Aufenthalt in Dublin. Dieser, der ihr schlummerndes Talent erkannte, ward ihr zweiter Gemahl. Sie war ebenso ausgezeichnet in sentimentalen tragischen Rollen (Belvidera, Monimia) wie im Lustspiele. Ihre Beatrice und Rosalinde, ihre Lady Townley und Biddy Tipkid erregten allgemeine Bewunderung. Nach Barry's Tode verheirathete sie sich zum dritten Male und machte auch noch den Namen Crawford berühmt. Es war jedoch eine unglückliche Ehe. Sie mußte verdienen, was ihr roher, liebloser Mann durchbrachte. 1798 erst trat sie von der Bühne zurück und starb 3 Jahre später. Wie Garrick, liegt auch sie in Westminster begraben.

Nicht minder bedeutend und beliebt war Margaret Woffington. 1710 in ärmlichen Verhältnissen zu Dublin geboren und von der Besitzerin einer Seiltänzerbude als Kind angenommen, durchlief sie die Misère eines derartigen Berufs. Sie entwickelte sich schon früh auf einem Kindertheater, das ihre Pflegemutter für sie eingerichtet hatte, zur Schauspielerin. Mit 20 Jahren spielte sie auf der Dubliner Bühne die Ophelia und Sir Harry Wildair. 1741 war sie bereits in London en vogue. Unstreitig war sie eine der genialsten Schauspielerinnen ihrer Zeit, wenn man sie auch nicht von der Schuld freisprechen kann, die Unsitte, Männerrollen von Frauen spielen zu lassen, in Aufnahme gebracht zu haben. Man wird ihr aber die Triumphe, die sie als Harry Wildair gefeiert und die wohl nicht rein künstlerische gewesen sein dürften, wegen der vollendenten Darstellung im feineren Lustspiel, als Sylvia, Porzia, Lady Townley, Betty Modish, Lady

*) Er war von Dublin, wo er Mossop besiegt hatte, nach Coventgarden gekommen, von dem er Director wurde, und an dem er bis 1809 thätig blieb. Er starb 1813.

Randolph, so wie selbst im ernsten Drama, als Ophelia, Hermione, Jane Shore, verzeihen. 1757 wurde sie als Rosalinde mitten in der Action vom Schlage gerührt und starb 1760. Sie beschloß ihre künstlerische Laufbahn so auf demselben Theater, Coventgarden, auf dem sie dieselbe begonnen hatte. Nur von 1741—48 war sie Mitglied von Drurylane. Als Künstlerin war sie die Gewissenhaftigkeit selbst. Sie spielte bisweilen 6 Mal die Woche, aber nie unter 4 Mal. Sie sagte nie ohne Noth eine Vorstellung ab, verweigerte keine Rolle und spielte zum Benefiz selbst der niedrigsten Schauspieler. In ihrem Privatleben war sie dagegen leichtlebig, doch gutherzig. Sie zog, wie sie selbst sagte, den Umgang mit Männern dem mit Frauen vor und war längere Zeit die Geliebte Garricks.

Mrs. George Anne Bellamy*), die Nebenbuhlerin von Mrs. Woffington hatte eine abenteuerliche Jugendgeschichte, die sie endlich zur Bühne führte. 1742 machte sie ihren ersten theatralischen Versuch im Coventgarden-Theater bei Rich. Es führte zu einem Engagement. Obschon sich ihr unruhiger Geist auch in einem fortwährenden Wechsel der Theater aussprach, kehrte sie doch immer mit Vorliebe nach Coventgarden zurück. Voll Capricen und Ueberspanntheiten verlief ihr Leben in Abenteuern, worunter die Ausbildung ihres Talents und die Durchbildung der einzelnen Rollen nicht wenig litt. Nach fast dreißigjähriger Wirksamkeit trat sie 1770 nothgedrungen von der Bühne zurück, um im Elend zu enden. 1784 gab man ihr noch ein Benefiz, bei welchem sie am Schlusse in einem Lehnstuhl auf die Bühne getragen werden mußte, um dem Publikum danken zu können. Es war ein trauriger Anblick, das einst so verführerisch schöne Geschöpf, das kaum einige unverständliche Worte hervorbringen konnte, zusammengeschrumpft daliegen zu sehen, hier wo sie als Desdemona, Leonore (Revenge), Andromache, Irene (The brothers) und Volumnia (Thomson's Coriolan) ihre Triumphe gefeiert.

Auch Charles Smith mag hier erwähnt werden, da er für den feinsten Vertreter der wahren Gentlemanrollen galt. Er begann seine Londoner Carrière 1753 im Coventgardentheater, dem er ununterbrochen bis 1774 angehörte und ging dann nach Drurylane, um beinahe einen tra-

*) Siehe ihre Apology of my life, 1785.

giſchen Tod auf der Bühne zu finden, da ihn der Schauſpieler Reddiſh*) in Orphan in Wirklichkeit niederſtach. Er genaß jedoch von der Wunde, zog ſich 1786 in ein behagliches Privatleben zurück und trat nur noch ein einziges Mal (1798) in ſeiner Hauptrolle, Charles Surface, auf. Vorzüglich waren auch noch ſein Oakly, Ford, Leon Percy, Kiteley, Archer und Plum, doch auch Falconbridge, Jachimo, Hutſpur, Heinrich V. werden gelobt.

Faſt gleichzeitig mit ihm (1755) trat Mrs. Frances Abington auf. Sie gehörte von 1756—1782 dem Drurylanetheater, dann dem Conventgardentheater an, von dem ſie ſich 1798 ins Privatleben zurückzog. Sie ſtarb 1815. Sie wird als eine der eleganteſten Darſtellerinnen, doch auch als Soubrette und in ländlichen Rollen gerühmt. Den Mangel an Schönheit erſetzten bei ihr Anmuth und Geiſt, temperamentvolles Leben, eine reizvolle Stimme und die Kunſt einer überaus geſchmackvollen Toilette.

Eine ganz excluſive Stellung nahm längere Zeit Samuel Foote ein. Er trat 1744 in Stutzer- und Geckenrollen auf, konnte hier aber ſeine großen Vorgänger um ſo weniger erreichen, als es ihm dazu ſchon an den äußeren Mitteln gebrach. Seine gemeinen Geſichtszüge, ſeine kurze unterſetzte Figur verhinderten es. Ein noch weit größeres Verkennen ſeiner ſchauſpieleriſchen Beanlagung aber war es, als er noch in denſelben Jahre als Othello mit Garrick zu wetteifern verſuchte. Er fand erſt ſeinen eigentlichen Beruf als er 1747 mit ſeinen Morgenunterhaltungen hervortrat. Seine ſchauſpieleriſche Thätigkeit iſt aber ſo mit ſeiner dichteriſchen verwachſen, daß ich ſie in den weſentlichſten Zügen ſchon mit dargeſtellt habe.

Eine ganz neue Aera der Schauſpielkunſt wurde in den letzten Decennien des Jahrhunderts von John Kemble und ſeiner Schweſter, Mrs. Siddons begründet. Die Kembles bildeten eine Art Schauſpielerdynaſtie auf der Londoner Bühne, ſie haben dieſelbe in einer Menge weithinverzweigter Mitglieder ein halbes Jahrhundert faſt völlig beherrſcht. Sarah Kemble war das älteſte von zwölf Kindern, in deren Adern ſowohl von väterlicher, wie von mütterlicher Seite ſchon

*) Reddiſh war ebenfalls ein beliebter Darſteller der Zeit. Seine Hauptrolle war Edgar, doch auch ſein Macduff, Poſthumus und Shylock werden gelobt. Er ging Smith noch im Tode voraus, da er bereits 1785 geſtorben iſt.

Schauspielerblut floß. Die Eltern hatten es aber zu keinen Erfolgen gebracht. Sie hatten ihr ganzes Leben das Land durchwandert, erst durch den Einfluß der Kinder gelang es endlich dem Vater auch in London noch Fuß zu fassen. Der Großvater hatte hier aber schon unter Betterton und Booth gespielt. Sarah*) verband sich gegen den Willen ihrer Eltern mit einem armen Schauspieler der Truppe, Namens Siddons. Garrick auf sie aufmerksam gemacht, zog sie nach Drurylane, wo sie 1775 zuerst als Porzia auftrat. Die Urtheile gingen auseinander. Das Wanderleben mußte wieder begonnen werden, bis sie in Bath eine feste Anstellung fand, wo sie bei ihrer rasch anwachsenden Familie aber gleichwohl noch mit Noth zu kämpfen hatte. 1782 machte sie sich, um diesem Zustand ein Ende zu setzen, wieder nach London auf. Henderson war der erste, der ihren vollen Werth hier erkannte. „She is an actress, urtheilte er, who has never had an equal and will never have a superior." Der Beifall, der ihrer Isabella (Fatal Marriage) gezollt wurde, bestätigte dieses Urtheil. Drurylane und Coventgarden machten sie jetzt einander sich streitig, die bald ganz allgemein als die erste Schauspielerin Englands geschätzt wurde. Byron nannte sie das Ideal einer Schauspielerin. 1812 trat sie von ihrer ruhmreichen Laufbahn als Lady Macbeth zurück, einer ihrer größten Rollen, in der sie aber das Andenken von Mrs. Pritchard doch nicht ganz vergessen zu machen vermochte. Doch trat sie für wohlthätige Zwecke und auf ausdrücklichen Wunsch der Königlichen Familie noch wiederholt auf, meist als Lady Macbeth, zuletzt am 9. Juni 1819, aber als Lady Randolph. Sie starb am 8. Juni 1831. Ihre vorzüglichsten Rollen waren noch Desdemona, Belvidera, Isabella (Measure for Measure), Zara (Mourning bride), Calista, Queen Katharina, Hermione, Agnes (Fatal curiosity), Jane Shore, Aryasia (Tamerlane), Horatia (Roman Father), Elvira (Pizarro). Auch spielte sie die Gräfin Orsina in Emilia Galotti. Ihrer früheren Zeit gehört die Verirrung an, als Hamlet aufgetreten zu sein (1781).

John Philipp Kemble**), der berühmteste ihrer Brüder, geb. 2.

*) Beaden, Memoirs of Mrs. Siddons 1827. — Campbell, Life of Mrs. Siddons. 2 Bde. 1837.

**) Beaden, Life of John Kemble. 1825.

Febr. 1757 zu Preſton, betrat 1776 die Bühne in Wolverhampton, ſpielte in Mancheſter, Liverpool, York und von 1783 an in Drury-lane, deſſen Director er 1788 wurde. 1801 trat er vom Directorium zurück und begab ſich auf Kunſtreiſen nach Frankreich und Spanien. Nach ſeiner Rückkehr 1803 erwarb er einen Antheil am Coventgarden-theater und übernahm nach Lewis Rücktritt die Leitung desſelben 1814 trat er auch hiervon zurück, ſpielte aber wieder von 1814—17 zu welcher Zeit er Kränklichkeits halber der Bühne für immer entſagte. Er ſtarb am 26. Februar 1822 in Lauſanne. Das Zuſammenſpiel der Geſchwiſter gab ihren Darſtellungen ein erhöhtes Intereſſe; auch konnte man ſich in ſeiner Art kaum etwas Vollkommeneres denken. Kemble glaubte Anfangs großes Talent für das Luſtſpiel zu haben überzeugte ſich aber bald, daß der Schwerpunkt ſeiner Begabung ſowohl, wie der ſeiner Schweſter einzig in der Tragödie liege. Das läßt ſchon allein auf einen tiefen Gegenſatz zwiſchen ihm und Garrick ſchließen. Beſtimmter hebt ihn eine Bemerkung von Mrs. Crawford hervor: „Die Schule Garricks, ſagte ſie einſt, war ganz Sturm und Leidenſchaft, wogegen die Schauſpieler der Schule Kembles ſo voller „paw“ und Pauſen waren, daß die Mitſpieler oft glaubten, das Gedächtniß habe ihnen verſagt, und ihnen die folgenden Worte zuflüſterten.“ Dies wird auch von Tieck noch beſtätigt, welcher den großen Darſteller, freilich ganz kurz vor ſeinem Rücktritte von der Bühne ſah, (1817). „Sein Organ — heißt es hier — iſt ſchwach und tremulirend, aber voll Ausdruck, und jedes Wort iſt gefühlvoll und verſtändig betont, nur viel zu ſehr, und zwiſchen jedem zweiten und dritten Worte tritt eine bedeutende Pauſe ein. Die meiſten Verſe und Reden enden in der Höhe. Dieſe ſo zu ſagen muſikaliſche Deklamation ſchloß alles wahre Spiel aus, ja machte es gewiſſermaſſen unmöglich.“ „Kemble — heißt es an andrer Stelle — war mehr Declamator, als Schauſpieler und ſo viel man ihm zugeſtehen muß, ſo iſt es doch wohl unläugbar, daß Shakeſpeare ſich jede ſeiner Rollen anders gedacht hat, daß er keine einzige ſo ermüdend langſam hat ſprechen laſſen, daß in allen mehr Humor, Bizarrerie und eine ganz eigenthümliche Wahrheit und Natur vorherrſchen müßten. Kemble im Gegentheil verallgemeinert das Individuelle, und wenn er die Seltſamkeiten ſeines Bildes und die wundervolle Mannichfaltigkeit der Geſinnungen, der Ausdrücke und der Empfindung in ein allgemeines

Element eines edlen Anſtands, einer ſtets würdigen Geberde und eines monoton langſam klagenden, halb ſingenden Tones herabgezogen hat, ſo wählt er einige einzelne große Momente, die er mit aller Kunſt und Anſtrengung auf höchſt überraſchende Weiſe wieder zum Individuellen hinaufhebt.“ Man ſieht, daß, obſchon Kemble den Vortrag der alten franzöſiſchen Schule, aus deren Feſſeln ihn Garrick nur eben befreit hatte, wieder annäherte, doch noch ein Unterſchied zwiſchen beiden war. Auch läßt ſich annehmen, daß die Manier bei ihm mit dem Alter beträchtlich zugenommen hatte und es ſcheint, daß Mrs. Siddons davon um Vieles freier, als ihr Bruder, geweſen iſt. Wie ergriffen ſie von dem, was ſie darſtellte war, geht aus dem Umſtande hervor, daß in der Scene, in der ſie in Tamerlan nach einem furchtbaren Aufſchrei in Ohnmacht zu ſinken hat, ſie zum Schrecken des ganzen Theaters einſt wirklich in Ohnmacht ſank. Die Rollen in denen die Geſchwiſter vorzugsweiſe excellirten, beſtätigen das hier Geſagte. Kemble übertraf alle Schauſpieler in Römerrollen, Coriolan und Cato ſtehen an der Spitze ſeiner Leiſtungen, ihnen ſchließen ſich Octavian, Heinrich V., Wolſey, Hamlet und Rollo an.

Neben dieſen beiden bedeutendſten Erſcheinungen in den letzten Decennien nimmt Henderſon die erſte Stelle ein, dem jedoch Palmer der Zeit nach vorausging. John Palmer war einer der beliebteſten Schauſpieler Londons. Er wirkte hier von 1761—1798 und ſtarb ganz unerwartet bei einem Gaſtſpiel in Liverpool. Mrs. Barry wäre beinahne ſchon früher die Parze geworden, die den Lebensfaden des Künſtlers durchſchnitt. Es war in The grecian daughter, in der er den Demetrius ſpielte, den ſie mit einem Dolch zu durchbohren hat und auch wirklich durchbohrte. Er hatte damals mit dem gleichen Geſchick auch das gleiche Glück von Charles Smith. Palmer war ein Darſteller von ungeheurer Vielſeitigkeit; er verdarb keine Aufgabe. Sein Repertoir war erſtaunlich. Young Wilding war ſeine Hauptrolle. Capt. Flaſh, Capt. Abſolute, Young Faſhion, Joſeph Surface, Volpone, Don John, Stukely, Prinz von Wales, Heinrich VIII. waren kaum minder beliebt.

John Henderſon wurde 1747 zu London geboren. Er debütirte in Bath und zwar in keiner geringeren Rolle als Hamlet, zuerſt anonym, dann unter einem angenommenen Namen als Richard III. und erſt nachdem er ſich mit Erfolg in einer ganzen Reihe anderer

bedeutender Rollen verſucht, endlich als Mr. Henderſon ſelbſt. Die Verluſte, welche die Londoner Theater damals kurz nach einander erlitten, zwang die Directoren ſich nach neuen Kräften umzuſehen. So wurde denn Henderſon von Colman an deſſen Theater zu Haymarket berufen, wo er ſich nun auch in London den Beifall des Publikums und der Kenner erwarb. Er war zwar nicht ohne Humor, doch neigte ſeine ſchwermüthige Natur mehr zum Tragiſchen, obſchon Falſtaff, Giles Olverreach und Shylock zu ſeinen vorzüglichſten Rollen mit zählten. Er gehörte der Schule Garricks noch an, die mit ihm ausſtarb. Seine letzte Rolle war die des Horatius im Roman Actor, 1785. Er ſtarb nur kurze Zeit ſpäter und liegt in Weſtminſter begraben.

Mrs. Farren, die Tochter eines wandernden Schauſpieldirectors, der früher Wundarzt in Bath geweſen war, gehörte gleichfalls zu den intereſſanteſten Erſcheinungen der ſpäteren Zeit. Sie trat 1769 zum erſten Male in Wakefield als Colombine auf. Eine reizende Geſtalt, voll Geiſt und Temperament wurde ſie bald der Liebling des Publikums. 1777 erſchien ſie in London. Gleich ihr erſtes Auftreten am Haymarkettheater als Miß Hardcaſtle nahm für ſie ein. Der Beifall ſteigerte ſich mit jeder Rolle und erreichte mit Lady Townley den Gipfel. Drurylane gewann ſie im folgenden Jahre. Beide Theater machten ſie ſich einander wiederholt abſpänſtig. Der ſchwierige Walpole nennt ſie die vollkommenſte Schauſpielerin, die er jemals geſehen. Das Luſtſpiel war ihre Stärke, doch auch in empfindſamen Rollen war ſie vorzüglich. Roſora in The barber of Sevilla, Lady Emily Gayville in The heiress, Suſanna in The follies of a day, Indiana, Emily Tempeſt in The wheel of fortune gehören zu ihren beliebteſten Rollen. Sie ſpielte auch Minna in The disbanded officer. 1797 wurde ſie der Bühne nicht durch den Tod, ſondern durch die Berufung zu einem neuen glänzenden Leben entriſſen. Graf Derby, der ſchon immer mit ihr in vertrautem Umgang gelebt, erhob ſie, nur drei Wochen nach dem Tode ſeiner erſten Frau, zu ſeiner Gemahlin. Dieſe ſchnelle Heirath wirft einen Schatten auf ihren Charakter.

Eine kaum minder glänzende Erſcheinung war Mrs. Dorothy Jordan. Ihre Thätigkeit reicht noch tief in das nächſte Jahrhundert. Die Tochter eines Capt. Bland, wurde ſie 1762 zu Waterford geboren. Die Familie gerieth in Noth und Dorothy beſchloß ihren eigenen Weg zu verfolgen. Unter dem Namen Miß Frances betrat ſie in Dublin

die Bühne, hatte hier aber wenig Erfolg, sie wendete sich deshalb nach London. Von Wilkinson, dessen Vermittlung sie nachsuchte, befragt, was sie denn spiele? erwiderte sie, Alles; was in der That auch der Fall war. Sie trat am Drurylane in The country girl, nach einem Witzwort des Dubliner Theaterdirectors, dem sie entlaufen war und der ihre Fahrt nach London das Ueberschreiten des Jordan genannt hatte, als Mrs. Jordan auf, spielte die Nell so gut wie Mrs. Clive, Hosenrollen so gut wie Mrs. Hoffington, entzückte die Hauptstadt als Rosalinde und Viola und galt als Hyppolita für unübertroffen. 1812 zog sie sich von der Bühne zurück und starb 1815 zu St. Cloud, wie es scheint in gedrückten Verhältnissen, obschon sie die Geliebte des Herzogs von Clarence gewesen war, der, König geworden, sich auch der mit ihr gezeugten Kinder erinnerte und den Sohn zum Grafen von Münster, die älteste Tochter zum Rang einer Marquise erhob.

Die Schauspielkunst hatte allmählich die Herrschaft der Bühne errungen und die Dichtung völlig in ihren Dienst gebracht, ein Verhältniß, welches zwar immer erst bei einem Sinken des Dramas eintritt, aber nicht nur ein weiteres Sinken dieses letzteren, sondern auch endlich ihr eigenes zur Folge hat. Sie hatte sich durch Garrick von dem fremden Einflusse frei gemacht, was aber nicht an der Hand eines neuen Dramas, sondern an der der Wiederherstellung des alten, insbesondere Shakespeares, geschah. Diese Selbständigkeit lief sie aber bereits Gefahr wieder einzubüßen.

Inzwischen waren auch in andern Städten des Landes feststehende Theater entstanden, von denen Bath anfangs eine Dependenz von der Hauptstadt war, Dublin aber bald den ersten Rang einnahm und länger behauptete, wozu der Charakter dieser Stadt, als einer Art Residenz, wesentlich beitrug. Dagegen hatte sich Edinburg lange aus religiösen Bedenken der Aufnahme des Theaters verschlossen, bis es hierin dem Geiste der Zeit auch endlich nachgeben mußte. Hier war es der Wiedererwecker des alten Nationalgesangs, Allan Ramsay,*) er mit seinem Gentle shepherd ein volksthümliches Drama ins Leben zu rufen suchte, und das erste öffentliche Theater gegründet hat.

*) Allan Ramsay wurde am 13. Oct. 1685 zu Leadshill (Lanark) in Schottland geboren und starb im Januar 1758.

Die Theater der Provinz ſtanden zu denen der Hauptſtadt in einem ähnlichen Verhältniſſe wie in Frankreich. Sie waren eine Art Vorſchule für ſie, empfingen dagegen von ihnen die Dichtungen und die Vorbilder. Auch hierin nahm Dublin weitaus die erſte Stelle ein, was auch mit darauf beruht, daß der iriſche Volksſtamm eine Menge dramatiſcher und beſonders ſchauſpieleriſcher Talente erzeugte. Von erſteren ſeien aus dem 18. Jahrhundert nur Roger Boyle, Tate, Farquhar, Steele, Foote, Sheridan, Murphy, Brooke, Victor, Kelly, Coffey, Bickerſtaff, Goldſmith, Cumberland, O'Keefe genannt.

Die Bühne behielt, ſo viele Theater auch in dem uns vorliegenden Zeitraum erbaut worden waren, im Weſentlichen doch die alte Einrichtung bei. Zum Theil wurde bei den Neubauten nur eine Vergrößerung des Zuſchauerraums und eine geſteigerte Pracht ins Auge gefaßt, wie wir dies ſchon an Vanbrugh's Haymarkettheater geſehen haben. Tieck giebt 1817*) eine Beſchreibung der damaligen engliſchen Bühne, welche hier Platz finden mag, weil ſie mit großer Wahrſcheinlichkeit auch für eine viel frühere Zeit ſchon paßt. Zunächſt wird über die Breite und Höhe der Bühnen geklagt, auf welchen hierdurch die Spieler zu Pygmäen einſchrumpften. „Etwas," fährt er dann fort, „wird die Höhe der Bühne wieder dadurch ermäßigt, daß die oberen Zwiſchenvorhänge viel tiefer reichen, als bei unſern Theatern. Nach dem Schluß der Scene zu ſenken ſie ſich mit jeder Kuliſſe tiefer, ſo daß die Hinterwand um vieles niedriger iſt, als die erſten Kuliſſen es ſind. Durch dieſen ſchnellen Abfall gewinnt die Bühne an Behaglichkeit und die große Leere des Raums wird dem Auge bedeutend vermindert. Dazu kommt, daß, was bei der großen Breite des Theaters zu loben iſt, die zweite, dritte, vierte Kuliſſe viel ſtärker in die Scene hineintreten, als bei uns, wodurch auch auf dieſe Art das Theater enger gefaßt wird, die Spielenden auch gezwungen ſind, ſo viel als möglich im Proſcenium ſich aufzuhalten. Sehr zweckmäßig iſt ferner, daß die eigentliche Decoration, die Hinterwand, durch die vortretenden Kuliſſen und die niederfallenden Zwiſchenvorhänge ſo bedeutend an Höhe und Breite vermindert, ſehr oft nur aus zwei bemalten Brettern beſteht, die ſich an einander ſchieben. Dies hemmt die zu künſtliche Ausmalung der Decoration und wirft die Stimme des Recitirenden

*) Dramaturgiſche Blätter. 2 Bdchn. 1826.

voll und ſtark in das Schauſpielhaus zurück. Das Einzige, was an die alte engliſche Bühne erinnert, iſt das Proſcenium. Rechts und links nämlich iſt eine Mauer mit Pilaſtern, wie auch bei uns, aber ſtatt der Logen oben und unten oder einer leeren Verzierung, ſind rechts und links zwei große Thüren angebracht, die ſich in Rollen bewegen und in den meiſten Stücken zum Eintreten und Abgehen gebraucht werden. So kommt der Geiſt des Hamlet im Schlafzimmer der Mutter links vom Zuſchauer vorn im Proſcenium, dicht am Orcheſter heraus und geht über die ganze Breite der Bühne zur gegenüberſtehenden Thüre, die ſich beide öffnen und ſchließen, ab. Durch dieſe Vorrichtung wird der Schauſpieler allein ſchon und bei den wichtigſten Veranlaſſungen ganz vor in das Proſcenium gedrängt, das Vorzüglichſte muß hier geſchehen und ſich entwickeln und er kann dem Vorurtheile nicht huldigen, welches jetzt ſo viele deutſche Bühnen beherrſcht, die Linie nie zu überſchreiten, auf welche der Vorhang niederfällt. Hier treten ſie faſt immer über dieſe Linie hinaus, da die Architektur des Proſceniums ziemlich breit iſt und der Vorhang, wie bei uns, ſich erſt jenſeits dieſer Linie befindet. Wollte man dieſe Einrichtung bei uns nachahmen, ſo müßte man freilich (wie es ſchon immer bei den Engländern geweſen iſt), die unglückliche Behauſung des Souffleurs vom Vorgrunde der Bühne entfernen."

Zu der immer wachſenden Größe der Schauſpielhäuſer wurde man unter anderem auch durch die noch immer beſtehende Gewohnheit, das Publikum mit auf der Bühne Sitz nehmen zu laſſen, beſtimmt. Ich berührte es ſchon, daß die Königin Anna dieſem Unfuge zu ſteuern ſuchte. Steele's Lying lover war das erſte Stück, welches in Folge davon auf freier Bühne dargeſtellt wurde, allein dies hatte keinen Beſtand. Nicht nur die Modeherren, ſondern auch die Schauſpieler hatten ein zu großes Intereſſe daran; zunächſt weil jene Einrichtung den Verkehr zwiſchen beiden erleichterte, ſodann weil ſie den Benefizianten große Vortheile brachte, da die Beſucher der Bühnenplätze bei ſolchen Gelegenheiten beſondere Geſchenke zu machen pflegten und in der Größe derſelben oft miteinander wetteiferten. Noch 1762 hatte Garrick, dem es um Hebung der Bühne und des Schauſpielerſtandes ſo ernſtlich zu thun war, mit dieſem Uebelſtande zu kämpfen. Auch erreichte er zunächſt nur, denſelben auf die Benefizabende einzuſchränken. Erſt als er den Intereſſenten ein Aequivalent durch die Vergrößerung

des Zuſchauerraums bot, fügten ſie ſich darein. Doch kamen noch immer einzelne Fälle vor, in denen Zuſchauer Platz auf der Bühne nahmen, ſo z. B. noch 1804 bei Elliſton's Benefiz im Opernhauſe. Die von Tieck beſchriebene Verengung der Hinterbühne dürfte daher erſt eine etwas ſpätere Neuerung ſein, da die Bühnenzuſchauer hinter den Darſtellern ſaßen*), woher es wohl auch kam, daß dieſe ſo ſehr ins Proſcenium gedrängt wurden.

Das Spiel der Darſteller wurde hierdurch nicht nur beengt, ſondern mußte auch auf zwei einander entgegengeſetzte Zuſchauerräume berechnet werden. Tieck berichtet von der Steifheit der Anordung und der Bewegungen, die vielleicht noch eine Folge davon war, obſchon jetzt das Spiel nur auf den vorderen Zuſchauerraum abzielte. „Am meiſten – leſen wir hier — verletzt die gezwungene Steifheit, mit welcher die Spieler auftreten und wieder abgehen müſſen. Sie dürfen zwar in der Tiefe *auftreten*, aber dem Zuſchauer niemals unter keiner Bedingung den Rücken zukehren; darum gehen ſie immer ſeitwärts in den Flügeln ab. Es wäre nicht zu tadeln, da die großen Theater ziemlich breit ſind, daß ſie meiſtentheils dorther kämen und dorthin wieder abträten, wenn es nicht mit dieſer Peinlichkeit geſchähe, damit ſie dem Zuſchauer nur immer das volle Geſicht bieten können. Deshalb nähern ſie ſich einander feierlich und gezwungen langſam und nach einigen Reden, wechſeln dann die Stellen und treten oft ganz ſo einer zum andern hin, als wenn ſie eben anfangen wollten, ein Menuett zu tanzen. Im Wortwechſel oder in Freudeverſicherungen, ja ſelbſt im Zwiegeſpräch zweier Liebenden, ſuchen ſie eben ſo allgemach die Nähe der Kuliſſen zu gewinnen und Jeder entfernt ſich mit einem Seitenpas nach den letzten geſprochenen Worten."

Das Theater war in London lange zugleich ein Ort des geſellſchaftlichen Verkehrs, bei dem die Damen das Hauptintereſſe bildeten, obſchon dieſelben bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts meiſt in Masken erſchienen, oder doch während des Spiels Masken vornahmen. Es war aber auch noch der Ort, wo ſich die öffentliche Meinung über gewiſſe Erſcheinungen im Leben des Tages kundgeben konnte, wozu

*) So heißt es z. B. in einer Ankündigung: Part of the pit will be railed into the boxes and the stage will be formed into an Amphitheatre. (März 1738) und Wilkinſon erzählt, daß Mrs. Cibber als Julia in der Kirchhofsſcene vor mehr als 200 Zuſchauern hinter ſich auf der Bühne dagelegen habe.

die Prologe und Epiloge Gelegenheit boten. So stürmisch das Publikum in seinem Beifall war, so rücksichtslos war es in den Aeußerungen seines Mißfallens, und so viel es sich in den Prologen ꝛc. auch selbst gefallen ließ, so bestand es doch andererseits mit großer Heftigkeit auf seinen, wenn auch nur vermeintlichen Rechten. Dies führte nicht selten zu blutigen Tumulten, zu Insulten der Darsteller und zur Demolirung der inneren Einrichtung der Häuser. Zuweilen entsprangen solche Auftritte aber auch nur aus Streitigkeiten unter den Zuschauern oder aus privaten Verhältnissen Einzelner unter ihnen zu einzelnen Darstellern. Der Streit sprang dann wohl aus dem Parterre auf die Bühne, Waffen wurden gezückt und an die Stelle der schauspielerischen trat die wirkliche Action. Große Unordnungen gingen endlich noch häufig von den wartenden Dienern der Herrschaften aus, die sich in den letzten Akten gewaltsam in den Zuschauerraum drängten, um Theil am Schauspiel zu nehmen, worüber sich schon Dryden in einem Epiloge beklagt. Der Unfug nahm in dem Maße zu, daß, um ihm zu steuern, den Dienern 1699 die obere Galerie mit eingeräumt wurde. Sie machten aber von dieser Vergünstigung oft einen so rohen Gebrauch, daß man sie ihnen wieder entzog. Dies führte zu Unruhen. 1736 stürmten die Bedienten die obere Galerie und es entstand ein Tumult, daß die Aufruhracte verlesen werden mußte. Auch setzten sie es zu verschiedenen Malen durch, daß jenes Recht ihnen wieder eingeräumt wurde. Erst 1780 ward es für immer beseitigt. Doch auch von dem Uebermuthe der Jugend wurden dergleichen Ansprüche erhoben. 1721 drang ein Schwarm junger Leute in das Theater von Lincolns Inn Fields und wenig fehlte, daß dieses niedergebrannt worden wäre. Dies hatte die Einstellung von Wachen in die Theater zur Folge. Hierher gehört auch unter Andrem die gewaltsame Entführung von Mrs. Bellamy mitten aus der Vorstellung durch einen jungen Mann, der sie ins Foyer rufen ließ, sie hier ergriff und auf seinen Armen in den bereit gehaltenen Wagen trug. Es konnte natürlich nicht weiter gespielt werden. Rücksichtslosigkeit trat damals in allen Formen hervor, sogar von Seiten der Schauspieler. Auf Wunsch des Königs von Dänemark wurde 1768 Jane Shore gegeben. Mrs. Bellamy spielte die Alicia und verletzt, daß der König bei ihrem Spiele schlief, nahm sie die Gelegenheit wahr, sich seiner Loge bei einer Stelle zu nähern und ihm die Worte: Oh thou false Lord! mit einer solchen Stimme zuzurufen,

daß er erſchreckt davon auffuhr. Schlimmer trieb es Kitty Clive mit dem alternden Georg II., indem ſie mit directer Beziehung auf ihn die Worte ſprach: You are a villainously old, you are 66, you cannot have the impudence to think of living about two years. Der König begnügte ſich, zu murmeln: This is a d'd wife, gerade ſo wie ſich der König von Dänemark begnügt hatte, zu ſagen: „Mit einer Frau, die ſolch eine Stimme hat, möchte ich nicht um die Welt verheirathet ſein.“ Auch Georg III. lachte nur bei Parſon's Extempore: „An the king were here and did not admire my scaffold, I would say to him, he has no taste.“ Dafür demüthigte das Publikum nur zu oft Schauſpieler und Direktoren, die ihm Abbitte leiſten mußten. Es erzwang die ſofortige Entlaſſung von mißliebig gewordenen Schauſpielern und die augenblickliche Einſtellung von Stücken. Setzten doch ſelbſt die Frauen die Weglaſſung einer Rolle, des Bookiſh in Fielding's Old man taught wisdom, durch, nur weil ſie von einer Bemerkung über die Superiorität der Männer beleidigt waren. Als Garrick 1754, während des Kriegs zwiſchen England und Frankreich es wagte, franzöſiſche Tänzer in dem Ballet The Chinese festival tanzen zu laſſen, brach in Gegenwart von Georg II. ein ungeheurer Sturm der Entrüſtung los und da Garrick trotzdem die Wiederholung am folgenden Abende wagte, kam es zu einem völligen Kampf, in dem die Logen gegen den Pit und die Gallerien für Garrick Parthei ergriffen. Die Herren ſprangen mit gezogenen Degen in den Pit herab, um fürchterlich durchgebläut zu werden, die Gallerien applaudirten, eine allgemeine Demolirung des Hauſes begann, Bänke wurden zerbrochen, Stühle und Spiegel zerſchlagen, Gardinen und Decorationen zerriſſen — und nicht zufrieden damit, ſtürzte der Mob auch noch nach Garricks Hauſe, um alle Fenſter desſelben bis unter das Dach einzuſchlagen. Am Empfindlichſten aber war man gegen die Erhöhung der Theaterpreiſe.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts koſtete der Platz auf der erſten Gallerie 1 ſ., auf der zweiten 6 d. Die Eintrittspreiſe für die Damen werden an einigen Orten mit 4 ſ. angegeben. Dies ſind ſicherlich Logenpreiſe. Andrerſeits wird wieder bemerkt, daß Bürgerfrauen häufig die erſten Gallerien beſuchten. Um 1700 war der gewöhnliche Platz eines Logenplatzes auf 4 ſ., der Platz im Pit auf 2 ſ. 6 d., für die erſte Gallerie auf 1 ſ. 6 d. und für die zweite auf 1 ſ. normirt. Die höchſte Wocheneinnahme (6 Tage) belief ſich auf

500 £. Etwas ſpäter finde ich den Preis der Logen wieder au 3 ſ. 6 d. herabgeſetzt. Bei neuen oder Ausſtattungsſtücken tratenſ die höheren Preiſe ein, damals 5 ſ. für den Platz in der Loge, 3 ſ. im Pit, 2 ſ. erſte Gallerie und 1 ſ. zweite. Bei einzelnen Gelegenheiten fanden noch weitere Erhöhungen ſtatt, ſo koſtete bei dem Benefiz von Mrs. Bracegirdle der Platz im Pit und in den Logen 10½ ſ., auf der erſten Gallerie 1 Krone. (Siehe auch S. 358.) Nach Erweiterung des Drurylanetheaters durch Garrick ſoll nach Murphy das höchſte Erträgniß einer Vorſtellung bei gewöhnlichen Preiſen 335 £ betragen haben. Das Jahr 1713, in welchem Cato erſchien, brachte jedem der drei Directoren Cibber, Wilks, Dogget 1350 £ auf ſeinen Antheil ein. Es war üblich, nach jedem größeren Stücke noch ein kleineres in Form einer Oper, Poſſe oder eines Ballets zu geben. Seit Cibber wurde das Zugeſtändniß gemacht, daß diejenigen, welche ſich nach dem erſten Stücke ſchon entfernten, bei erhöhten Preiſen den Unterſchied zwiſchen dieſen und den gewöhnlichen Preiſen wieder zurückerſtattet erhielten.

Welcher Aufwand ſchon damals gelegentlich gemacht wurde, beweist die Angabe Cibber's, daß die Einrichtung und Ausſtattung von Heinrich VIII. mit dem großen Krönungszug 1000 £ gekoſtet habe. Dies bezieht ſich faſt nur aufs Koſtüm und doch war das Koſtüm lange einer der ſchwächſten Punkte der engliſchen Bühne, da es meiſt ebenſo willkürlich, als geſchmacklos war. Betterton ſpielte Alexander den Großen im Hofkleid der Zeit. Booth trug als Cato ein geblumtes Gewand und eine große Perrücke aus der Zeit der Königin Anna. In Perrücke und Puder ging eben alles, Oreſtes wie Hamlet. Garrick ſpielte den Macbeth im modernen Offiziersanzug, und Macklin war der erſte, welcher das ſchottiſche Coſtüm bei dieſer Rolle in Anwendung brachte, doch ohne der Zeit dabei Rechnung zu tragen. Woodward ging als Mercutio in der Kleidung der engliſchen Landedelleute ſeiner Zeit, und Kemble trug als Hutſpur den Hoſenbandorden. Ja ſogar Henderſon konnte ſich noch berühmen, zehn ſeiner vorzüglichſten Rollen in demſelben Koſtüme geſpielt zu haben. Tieck ſah von Kemble den Poſthumus in langen gelben Beinkleidern darſtellen, die nach Art der Huſarenhoſen geſtickt waren und im Wamms ohne Mantel (was wie er darthut, ungefähr auf dasſelbe hinausläuft, als wenn im modernen Koſtüm eine Rolle ohne Oberkleid, in der Weſte, geſpielt

würde), mit walloniſchem Halskragen und rother Schärpe. So gingen auch alle Darſteller in Othello, dieſer jedoch in orientaliſcher Tracht. Obſchon damals das römiſche Koſtüm von Talma und Young längſt adoptirt worden war, ſpielte Kean den Oreſt doch wieder in einem Anzug mit Bändern. Auch bei den Damen war es lange in Bezug auf Koſtüm meiſt gleichgültig, welche Rolle ſie ſpielten, ob Cleopatra, Julia oder Lady Macbeth.

Wie früher, waren auch jetzt die Schauſpieler theils auf Antheile, theils auf Gehalte oder Spielhonorare geſtellt. Das letztere wurde allmählich die allgemeine Form. Den beſſeren Schauſpielern wurde noch eine Benefizvorſtellung jährlich gewährt. Bei dieſer wurde von der Einnahme eine beſtimmte Summe für die Beſitzer des Hauſes in Abzug gebracht. Um 1800 betrug dieſe letztere 140—160 £. Sie wurde bisweilen den Darſtellern erlaſſen, ſo z. B. Cook 1801, der £ 560 damals einnahm. Betterton brachte es nicht über 5 £ per Woche. Sein Benefiz von 1708 trug an der Caſſe nur 76 £ ein. Die ihm gemachten Geſchenke aber beliefen ſich auf noch 450 £. Im Jahre 1732 finde ich folgende Gagen angegeben: Cibber und ſeine Frau 5 £ per Abend, Mills mit ſeiner Frau 3 £, dabei waren ihnen 200 Vorſtellungen jährlich garantirt, Johnſon und Miller jeder 5 £, Harper und Griffin 4 £ jeder, Shepherd 3 £. Zu dieſer Zeit wurde der ſechste Antheil am Patente von Drurylane mit 1500 £ bezahlt. Garricks Honorar betrug lange 600 £ jährlich, ſpäter ſchätzte man ſein jährliches Londoner Schauſpielereinkommen auf 1000 £. Nicht weniger betrug es bei Quin. Mrs. Cibber nahm in ihrer glänzendſten Zeit für 60 Abende 600 £ ein. Die beiden Barry's brachten es zuſammen auf 1500 £. Sie nahmen aber einmal in Irland für 16 Vorſtellungen 1100 £ ein. Der Wunſch Mrs. Siddons ging auf den Erwerb von 10,000 £, um ſich dann auf ein kleines Landgut zurückziehen zu können; ihr zweites Londoner Benefiz brachte ihr aber allein 700 £, ein Sommerausflug nach Irland 1000 £ ein, ſo daß bereits 1786 die erſehnte Summe erreicht war. Sie zog aber jetzt den Aufenthalt in London vor und blieb noch bis 1812 auf der Bühne.

Die Theaterſtunden waren auch weſentlich andre geworden. Während man zu Dryden's Zeit noch um 3 Uhr die Schauſpiele eröffnete, war ſchon nach dem erſten Viertel des Jahrhunderts 6 Uhr

die gewöhnliche Theaterſtunde. Der Mittagsvorſtellungen Foote's iſt ſchon gedacht worden. Ausnahmsweiſe kamen aber auch viel ſpätere Theatervorſtellungen vor. So finde ich am 18. Juni 1717 eine Vorſtellung angekündigt, welche auf ausdrücklichen Wunſch verſchiedener Damen von Stande wegen des heißen Wetters erſt um 9 Uhr beginnen ſollte.

Die Kritik wurde damals von den Zuſchauern ſelbſt noch ſehr ſtreng ausgeübt, wenn auch nicht immer gerecht. Für den literariſchen Ruf der Theaterdichter waren jedoch die Urtheile der literariſchen Caffehäuſer, ſpäter der literariſchen Clubs um vieles entſcheidender. Von jenen ſpielte bis Anfang des 18. Jahrhunderts Will's Caffeehaus an der Ecke von Bow- und Ruſſelſtreet die hervorragendſte Rolle, wo Dryden das Orakel war und wo ſpäter auch Iſaak Bickerſtaff thronte, deſſen wunderlicher Figur ſich Steele zu ſeinem Tatler bemächtigt hat. Addiſon zog die ſchöngeiſtige Welt aber von hier nach Button's Caffeehauſe hinüber, das auf der andern Seite der Straße lag. Auch das Chapter-Caffeehaus, in dem ſich Buchhändler und Verleger verſammelten, mag hier erwähnt werden. Wichtiger ward aber noch der von Sam. Johnſon in's Leben gerufene Club, der ſpäter ſeinen Namen erhielt und von welchem auch Garrick Mitglied wurde. — Die Flugſchriften und Pamphlete, welche bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts eine ſo große publiciſtiſche Rolle geſpielt, wurden von nun durch die Zeitungen in den Hintergrund gedrängt. Der ſogen. moraliſchen Wochenſchriften und ihrer Bedeutung für die Kritik des Theaters iſt ſchon gedacht worden. Von den übrigen Zeitungen ſeien hier aber noch folgende erwähnt: Dayly Poſt und Dayly Courant (1702), London Poſt, Weekly Miscellany Grubſtreet Journal und The Engliſhman (1715), The Poſtman (1724) aus dem ſpäter St. James' Chronicle entſtand. London Dayly Poſt (1726), welche ſich 1742 in den General Advertiſer und 1752 in den Public Advertiſer verwandelte, The Dramatic Cenſor, The public Ledger (um 1757), The Gazetteer, The morning chronicle (1769), Morning poſt (1772), St. James chronicle, Morning Herald (1780), Daily univerſal regiſter (1785) aus dem ſich 1788 die Times entwickelte. The evening mail 1790, The courier und The Sun (1792), The London Review und Morning advertiſer (1794). Erwähnung verdienen endlich die vielen in dieſem Zeitraum erſchienenen Schriften über das Theater

und Drama, von denen außer den ſchon bei den biographiſchen Skizzen der Dichter und Schauſpieler gedachten, hier noch die Namen folgender Platz finden mögen; Downes, Roscius Anglicanus (1789), Samuel Pepys Diary (1825), Wright, Historia Histrionica (1699), Langbaine, Account of the dramatic poets (1691), Mist's Journal; Curll, History of the stage (1741); Whincop, A complete list of all the dramatic poets and of all the English plays (1747); Churchill, Rosciad, eine Satire auf die Schauſpieler; The theatrical examiner (1770), Davies, Miscellanies; Victor, History of the London and Dublin stage 3 v. 1750—71 von Oulton 1796 fortgeſetzt; Roß, Theatrical biography (1772); Baker, Biographia dramatica 2 v. (1782); Wilkinſon, Memoirs of my life (1790) und Wandering patentee or a history of the Yorkshire theatre (1795); Jackſon, history of the Scottish stage (1793).

Das Drama im neunzehnten Jahrhundert.

Entwicklung einer neuen nationalen Dichtung. — Einflüſſe darauf. — Die Schule Walter Scotts, die Seeſchule und Byron. — Joanna Baillie. — Melodramen Ausſtattungs- und Pferdeſtücke. — John Tobin; Hooke; Poole; Kenney und Fawcett. — Coleridge; Southey; Shelley. — Hart Milman. — Sheridan Knowles. — Maturin; Sheil. — Byron. — Robinſon Planché. — Walter Proctor. — Ms. Mitford. — Buckſtone; Douglas Jerrold. — Frances Anna Kemble. — Stirling Coyne. — Lytton Bulwer. — Browning und Elizabeth Barret; Bailey. — Talfourd. — Boucicault; Tom Taylor; Palgrave Sympſon. — Reade; Marſton. — Leigh Hunt. — Einführung der Theaterfreiheit; Ueberhandnahme des franzöſiſchen Geſchmacks. — Richard; Tennyſon; Robertſon. — Gilbert; James Byron.

Das unter den letzten Stuarts geſunkene Nationalgefühl der Engländer war im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich wieder erſtarkt. Doch zeigen ſich davon die Wirkungen in der Literatur lange nur ſehr vereinzelt. Sie treten entſchiedener in der Lyrik und Epik, als im Drama hervor, in dem der franzöſiſche Einfluß gerade jetzt ganz herrſchend wurde. Auch ſahen wir, das weder das ſentimental-moraliſirende Luſtſpiel Steele's und Cibbers, noch das criminaliſtiſch-lehrhafte Drama Lillo's hier zunächſt eine größere Nachfolge

hatten, ſo daß der Einfluß beider in Frankreich und durch dieſes in Deutſchland, ja ſelbſt in Italien faſt ein ſtärkerer war. Das ſentimentale Luſtſpiel, das bürgerliche Rührſtück kam beſonders in Frankreich früher als in England zu weiterer Ausbildung, obſchon von hier die Anregungen dazu mit ausgingen. Anders im Romane, der eine nationale Entwicklung nach zwei verſchiedenen Richtungen hin nahm, nach der Seite des Empfindſamen und nach der Seite des Humors und der Satire. Erſt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewann das ſentimentale Drama auch in England eine Bedeutung, aber zunächſt nur, weil man von Frankreich jetzt aufs Neue dazu angeregt wurde.

Inzwiſchen hatte man im Luſtſpiel trotz dieſes fremden Einfluſſes eine gewiſſe Selbſtändigkeit gewahrt. Hier hatte man zugleich noch immer das eigene Leben, die eigenen Sitten, Thorheiten, Einſeitigkeiten und Laſter in Betracht gezogen. Die engliſchen Nachahmungen ſahen daher faſt durchgehend weſentlich anders, als ihre franzöſiſchen Vorbilder aus. Nicht ſo in der Tragödie.

Auch die Wiederaufnahme des altengliſchen Dramas war eher ein Hinderniß für die Fortbildung einer nationalen Tragödie, als ein förderndes Mittel. Man ließ ſich an dieſen wiederentdeckten Schätzen genügen und vermißte den Mangel an Neuem nicht. Als das Bedürfniß danach ſich aber doch endlich fühlbar machte und man des conventionellen academiſchen Dramas müde ward, wurden die Ritter-, Geſpenſter- und Räuberdramen des deutſchen Theaters, wurden die Dramen der Sturm- und Drangperiode, wurden die Rührdramen Kotzebues die Vorbilder der Nachahmung. Holman's Red Croßknights, Scheridan's Pizzaro und Lewis Caſtle Spectre waren die epochemachendſten Dramen dieſer veränderten Geſchmacksrichtung im letzten Decennium des Jahrhunderts.

In Deutſchland war dieſer Sturm und Drang aber gerade zum Theil erſt von England aus, durch Shakeſpeare, erregt worden. Es waren die Geburtswehen einer großen nationalen Dichtung, zu welcher ſein Geiſt hier die Keime gelegt. Was er damals in dem Mutterlande nicht vermochte, gelang bei dem ſtammverwandten Volke der Deutſchen. Nicht daß er dort auf die Entwicklung einer neuen nationalen Dichtung ohne allen Einfluß geblieben wäre. Aber wie ſich dieſe hier auf einem anderen Gebiete als auf dem des Dramas voll-

zog, ging sie zunächst auch von anderen Erscheinungen aus. Das Drama wurde nun einmal in dem Lande der strengen kirchlichen Observanz und der traditionellen Vorurtheile trotz der Verehrung Shakespeare's in einem zu zweideutigen Lichte gesehen, als daß seine Entwicklung eine Angelegenheit von wahrhaft nationaler Bedeutung hätte werden können. In England ging die Entwicklung der nationalen Dichtung von der Wiedererweckung des alten Volksliedes, des Nationalgesangs aus. Allan Ramsay, den wir schon als Erbauer des ersten Theaters in Schottland kennen lernten, scheint auch der erste gewesen zu sein, welcher sich um die Wiederaufnahme des alten Nationalgesangs verdient gemacht hat. Er begann als Perückenmacher, wurde dann Buchhändler, als welcher er die Circulating libraries in Schottland begründete und gab zwei Sammlungen schottischer Volkslieder The tea table miscellany (4 Bde. 1724) und The evergreen (1725) heraus.*) Er und Robert Fergusson (1751—74), der ebenfalls Lieder im schottischen Dialekte geschrieben hat, von denen 1773 eine Sammlung erschien, haben hauptsächlich auf den großen Volksdichter des neuen Englands, auf den Schotten Robert Burns (1759—1796), eingewirkt, dessen, den besten alten Ueberlieferungen ebenbürtige, unmittelbar aus den ländlichen Verhältnissen seiner Heimath und seines individuellen Lebens heraus gedichteten Lieder, nächst den etwas früher von dem Engländer Percy (1728—1811) herausgegebenen Reliques of ancient English poetry eine das Nationalgefühl mächtig erregende Wirkung ausübten und als die hauptsächlichste Quelle zu betrachten sind, aus der sich die neue nationale Dichtung der Engländer entwickelt hat. Es war jedoch nicht die einzige, auch die Dichtungen Youngs und Cowpers, sowie die aesthetischen Schriften Burke's und seiner Nachfolger, insbesondere Home's, trugen mit dazu bei. Sie alle drängten zu einem Bruche dort mit dem französischen Academismus, hier mit der Nützlichkeitsphilosophie des 18. Jahrhunderts. Burke wies insbesondere darauf hin, daß das Schöne und Erhabene einen höheren Ursprung haben müsse, als diese behaupte. Er stellte der von der Revolution bedrohten Gegenwart

*) Er dichtete auch selbst Lieder, sowie Idyllen. Sie erschienen mit seinen dramatischen Versuchen nebst einer biographischen Skizze von Chalmers 1800 in 2 Bdn. in London.

das Mittelalter und ſeine Inſtitutionen im herrlichſten, glänzendſten Licht gegenüber. Und in der That, wenn es gelang, die Dichtung ganz von den unmittelbaren Beziehungen zur Wirklichkeit loszulöſen, ſo blieb auch nichts anders übrig, als ihr eine Richtung auf Vergangenheit oder Zukunft zu geben. Auch ſchlug die wiedererwachende nationale Poeſie zunächſt dieſe einander entgegengeſetzten Richtungen ein. Jene, von Walter Scott ausgehend und vornehmlich von Percy und Burns, wohl auch von Shakeſpeare und der deutſchen Dichtung beeinflußt — Scott's erſte poetiſchen Verſuche beſtehen aus Ueberſetzungen Bürger'ſcher Balladen und des Goethe'ſchen Götz — iſt von überwiegend hiſtoriſchen, dabei epiſchen und objectiven Charakter. Sie beruht auf ſorgfältigem Studium der Natur und des hiſtoriſchen Koſtüms. Dieſe, von Wordsworth ausgehend, mit dem Namen der Seeſchule bezeichnet, und hauptſächlich von der deutſchen Philoſophie, ſowie von Young und Cowper beeinflußt, — hat doch einer ihrer Anhänger, Southey, eine Ausgabe des letzteren veranſtaltet und eine Biographie desſelben geſchrieben — zeigt, ſich dem Drange der Empfindung und dem Fluge der Phantaſie rückſichtslos überlaſſend, dagegen einen überwiegend lyriſchen, ſpiritualiſtiſchen und ſubjectiven Charakter.

Byron ſtand zwiſchen beiden Richtungen. Er hat bei einzelnen ſeiner Dichtungen, wie Walter Scott, den Blick auf die Vergangenheit, bei andern, ſelbſt noch bei ſolchen, deren Stoff dem Anfang der menſchlichen Dinge entnommen iſt, ganz auf die Zukunft gerichtet Man verliert aber bei ihm faſt nie das Gefühl, daß er ſelbſt in der Gegenwart ſteht und aus einzelnen ſeiner Werke tritt er mit ſeinen Beziehungen zu dieſer, ſogar in ſtörender, wenn auch immer geiſtvoller Weiſe heraus. Die Richtung auf die Zukunft überwiegt aber bei ihm. Er tritt hierdurch der Seeſchule, jedes ihrer Mitglieder weit überragend, näher als Walter Scott. Es iſt unrichtig, ihn zu deſſen Schule zu rechnen, da er vielmehr in einem gewiſſen Gegenſatz zu ihm ſteht, es iſt aber auch nicht zutreffend, dieſen Gegenſatz in der romantiſchen Natur Walter Scotts zu ſuchen. Byron und die Seeſchule ſind kaum minder romantiſch, ſie ſind es nur in einer weſentlich anderen Weiſe. Was Walter Scott in die Vergangenheit, was Byron und die Seeſchule in die Zukunft treibt, iſt derſelbe nur anders gerichtete romantiſche Zug in die Ferne, der freilich dort einen

anderen Charakter wie hier hat, bei Walter Scott eine bestimmte Grenze, ganz bestimmte reale Gegenstände findet, bei Byron sich dagegen nicht selten, um die Räthsel des Lebens zu lösen, in das Unendliche und Unfaßbare verliert. Byron ist mehr phantastisch, als romantisch zu nennen, aber seine Phantastil selbst ist romantisch, wie ja diese dem Alten völlig abgekehrte Romantik durchaus neu und modern ist. Er hat darum auf den Geist der kommenden Zeit und der sich aus ihr entwickelnden Dichtung einen ungleich größeren Einfluß gehabt, als Walter Scott, was in noch stärkerem Maße der Fall gewesen sein würde, wenn er in England von der Aristokratie und der Kirche nicht lange Zeit als eine Art Popanz behandelt worden wäre. Er ist der Begründer des Weltschmerzes und des modernen Pessimismus in der Poesie. Was aber bei ihm die unmittelbare Aeußerung einer starken Natur und Empfindung war, wurde bei seinen Nachfolgern meist zur schwächlichen Anempfindung, mit welcher die Eitelkeit ein kokettes und gefährliches Spiel trieb. Die Natur Byrons, so stark und schön sie in ihrer ursprünglichen Anlage war, ist zerrissen und krank und sein Weltschmerz und sein Pessimismus ist nicht nur aus seiner Natur, sondern auch aus dieser Zerrissenheit und Krankheit derselben entsprungen. Aber es war doch immer die Krankheit seiner Natur, während in seinen Nachfolgern nur die fremde Krankheit weiter fortwirkte. Byron's Bedeutung als Dichter lag einerseits darin, daß er mit vollster Entschiedenheit mit dem Conventionalismus der Gesellschaft brach und die sich darunter verbergende Heuchelei, den engherzigen Egoismus in seiner vollen Blöße ans Licht zog, andererseits aber auch in einem tiefen Mitgefühl für die Menschheit und einem ebenso tiefen Schönheitsbedürfniß.

Für die Geschichte des englischen Dramas fällt der Gegensatz der hier in Betracht gezogenen beiden Schulen kaum ins Gewicht, da sich die eigentliche Schule Walter Scotts fast gar nicht auf dem Gebiete des Dramas bethätigt hat, Byron und die Seeschule aber schon wegen des Mangels an concreter Gestaltungskraft auf dem Theater nicht Fuß fassen konnten. Walter Scott's Versuche im Drama würden ohne seine übrige Bedeutung völlig vergessen sein. Halidon Hill wird von ihm selbst nur als eine dramatische Skizze bezeichnet. Es ist wenig mehr als eine romantische Erzählung in dialogischer Form, durch welche ein heroisches Pathos geht. In Auchendrane fühlt man

ſich dagegen von einem wirklich tragiſchen Zuge ergriffen. Allein der Dichter entfaltet ſich zu ſehr in der behaglichen Breite der Detailſchilderungen, es fehlt ihm an concentrirender Kraft, an Energie in der Entwicklung der Leidenſchaften, an Individualiſirung und Schärfe in der Zeichnung der Charaktere.

Joanna Baillie, die erſte bedeutende Erſcheinung, der wir im engliſchen Drama dieſes Jahrhunderts begegnen, ſteht hierin zu ihm in dem entſchiedenſten Gegenſatz. Obſchon Walter Scott den lebendigſten Antheil an ihrer Dichtung nahm und ſie zu ihm ein faſt ſchweſterliches Verhältniß gewann, ſo kann ſie ſchon deshalb weder ſeiner, noch der Byron'ſchen oder der Seeſchule zugezählt werden, weil ſie ihnen allen mit einem großen Theil ihrer Dichtungen vorausging und den darin eingeſchlagenen Weg ganz ſelbſtändig ergriff. Einige von ihnen gehören ſogar noch dem vorigen Jahrhunderte an, da ſie bereits 1798 erſchienen. Die Wirkung derſelben fällt aber erſt in den vorliegenden Zeitraum. Er darf nicht unterſchätzt werden, da von dieſem erſten Bande bereits 1806 die fünfte Auflage erſchien. Keiner der folgenden (1802 erſchien ein zweiter, 1804 ein dritter und 1812 ein vierter Band, denen ſich 1836 noch drei weitere anſchloſſen), hat aber, wie es ſcheint, eine gleiche Theilnahme gefunden. Auf die Bühne war der Einfluß gering. Von ihren vielen Dramen wurden nur zwei, die Tragödie Montfort (1800) und das Drama The family legend (1815) gegeben, dieſes nur durch Einfluß Walter Scott's. Auch wurde ein drittes The election mit ihrer Bewilligung zu einer Oper benutzt. Schon der Titel, unter dem die erſten Bände ihrer Dramen erſchienen: A series of plays, in which is attempted to delineate the stronger passions of the mind, deutet an, daß, obſchon die Verfaſſerin das wahre Element der tragiſchen Handlung richtig erkannt hatte, ſie bei ihren Conceptionen doch mehr von einem pſychologiſch-poetiſchen, als von einem wahrhaft dramatiſchen Intereſſe geleitet wurde. Man iſt zwar zu weit gegangen, wenn man ihr vorgeworfen, in jedem ihrer Dramen immer nur eine Leidenſchaft zur Entwicklung und Darſtellung gebracht zu haben. Gewiß aber iſt, daß ſie hierauf ein zu einſeitiges Gewicht gelegt hat, daß bei ihr der epiſche Theil des Dramas immer zu kurz gekommen iſt, daß es ihren Stücken an dramatiſcher Spannung fehlt.

Joanna Baillie,*) die Tochter eines ſchottiſchen Geiſtlichen, wurde 1762 in Bothwell bei Glasgow geboren. 1783 überſiedelte ſie mit ihrem Bruder nach London, der wie ihre berühmten Ohme John und William Hunter, Lehrer der Anatomie war. Hier und in Hamſtead, wo ſie ein Grundſtück erwarb, verbrachte ſie ihr ferneres Leben. Sie ſtarb am 23. Februar 1851. Es iſt wahrſcheinlich, daß der intime Verkehr mit ihrem Bruder ihrem Geiſte und ihrer Dichtung die beſondere Richtung gab. Das altengliſche Drama blieb dabei nicht ohne Einfluß. Sie vermied die direkte Nachahmung, bediente ſich aber ſeiner Freiheiten. Auch hat man ihr hier und da eine alterthümelnde Sprache zum Vorwurf gemacht. Dieſe hat etwas ſtrenges, ohne doch kalt zu ſein. Sie gewinnt nicht ſelten einen energiſchen, männlichen Ausdruck, doch fehlt es daneben nicht an den Tönen zarter und zärtlicher Empfindung. Ihre Charaktere und Situationen vermeiden das Hergebrachte. Campbell in ſeinem Life of Mrs. Siddons meint, daß es ihr mehr um Darſtellung der menſchlichen Natur, als um ſceniſche Wirkung zu thun war. Es habe ihr weniger daran gelegen, das Auge der Zuſchauer zu blenden und im Sturm ihre Sinne gefangen zu nehmen, als ſie durch Wahrheit zu überzeugen und ſich durch dieſe ihr Herz zu gewinnen. Cunningham vergleicht ſie mit Flaxman. Sie ſei das in der Dichtung geweſen, was dieſer ſeiner Zeit in der Sculptur war. Sie ſelbſt aber faßt ihre Abſicht in folgende Worte zuſammen (Vorrede zum erſten Theil ihrer Dramen): „Let one simple trait of the human heart, one expression of passion genuine and true to nature stand forth alone in the boldness of reality, whilst the false and unnatural around it fades away on every side like the rising exhalation of the morning.“ Klingt bei aller Verſchiedenheit in dem dramatiſchen Evangelium Victor Hugo's nicht doch etwas von dieſen Worten noch nach?

De Montfort iſt, wie The election, eine Tragödie des Haſſes. Ein Duell, in welchem Razenvelt De Montfort das Leben ſchenkt, ſteigert dies Gefühl in letzterem zur unerträglichen Leidenſchaft. Die Liebe Razenvelt's zu Montfort's Schweſter beſchwört vollends den tragiſchen Conflict herauf. Ein nochmaliger Zweikampf iſt die nächſte

*) 1851 erſchienen ihre geſammelten Werke. 1806 eine deutſche Ueberſetzung ihrer früheren Dramen. Amſterdam und Leipzig, 3 Bde.

Folge davon. De Montfort wird von seinem Gegner wieder entwaffnet und sinnt nun auf Rache. Er ermordet den Verhaßten, eine That, die jedoch in den Zwischenact fällt. Auch der Tod Montfort's wird nur berichtet. Der Mangel an Erfindung, an Spannung und das Unsympathische des Hauptcharakters treten offen zu Tage. Die Vorzüge liegen in der edlen, ausdrucksvollen Sprache und in der Entwicklung der beiden Hauptcharaktere. In The election wollte Mrs. Baillie offenbar ein Gegenstück zu dem vorigen Drama schaffen. Hier überwindet sich schließlich der Haß, indem Baltimore in dem verhaßten Freemann seinen Halbbruder erkennt. Der Family legend liegt eine alte Familientradition zu Grunde. Um eine Fehde zwischen den Campbells und den Macleans zum Austrag zu bringen, wird Helena, die Tochter Argyle's, des Hauptes der Campbell, dem Maclean vermählt, obschon sie bereits Sir Hubert liebt. Die Liebenden sind, um dem Blutvergießen ein Ende zu machen, auch einverstanden, ihr Glück zum Opfer zu bringen. Der Clan Macleans will aber von dieser Verbindung nichts wissen. Er fordert von diesem die Auslieferung seines Weibes. Maclean willigt mit Widerstreben darein und Helena wird auf einem nackten Felsen im Meer ausgesetzt, jedoch von Schiffern gerettet und von Sir Hubert in das Schloß ihres Vaters gebracht. Hier erscheint Maclean, von den übrigen Häuptern des Clans begleitet, um Helenas Tod zu melden, der angeblich auf natürlichem Wege, an einer Krankheit, erfolgt sein soll. Argyle giebt ihnen ein Fest, bei welchem Helena, zum Entsetzen Macleans plötzlich erscheint. Er wird jedoch mit seinem Gefolge unbehelligt aus dem Schlosse entlassen, dann aber ereilt ihn die Rache. Es entspinnt sich ein Kampf, in welchem Maclean mit den Seinen erliegt.

Walter Scott stellte besonders Count Basil, die Tragödie der Liebe, und Orra, die Tragödie der Furcht, sehr hoch. Jene gehört auch gewiß zu dem Besten, was Mrs. Baillie geschrieben. Basil, ein General Carl V., wird plötzlich von Liebe zu Vittoria, der Tochter des Herzogs von Mantua, erfaßt. Diese erwidert sie zwar, vermag es jedoch nicht über ihren Stolz, sich dazu zu bekennen. In dieser Lage erhält Basil den Befehl, mit seinen Truppen nach Pavia aufzubrechen, wo sich eine Schlacht vorbereitet. Vittoria hält ihn jedoch unter allerlei Vorwänden zurück. Basil kommt in Folge davon zu spät und verfällt einer entehrenden Strafe. Er tödtet sich und Vit-

toria bekennt nun ebenfalls zu ſpät ihr Gefühl, indem ſie an des Gemordeten Leiche zuſammenbricht. — Orra nähert ſich dagegen ſchon in bedenklicher Weiſe den damals in Aufnahme gekommenen Schauerdramen. Es iſt vielleicht das wirkſamſte der Stücke Mrs. Baillies, doch ſind auch die grellſten melodramatiſchen Mittel dazu nicht verſchmäht. Orra liebt einen armen Edelmann. Ihr Vater hat eine andere Heirath im Sinne und iſt entſchloſſen ihren Widerſtand auf jede Weiſe zu brechen. Er zieht Rudigern, den Böſewicht des Stücks, ins Vertrauen, der ſelbſt unlautere Abſichten auf Orra nährt. Dieſer überredet ihn, ſeine Tochter in einem alten Schloſſe des Schwarzwalds gefangen zu halten, bis ſie den Wünſchen des Vaters ſich fügt. Hier geht die Sage, daß einer ihrer Vorfahren bei der Jagd einen Ritter im Walde ermordet habe, und dieſer unbeerdigt geblieben ſei, ſo daß deſſen Geiſt an einem gewiſſen Tage im Schloſſe umgehe, um ein Glied der Familie zu zwingen, ſeinen Körper in geweihter Erde zu beſtatten. Rudigern hat dieſe Sage benützt, um das furchtſame Gemüth Orra's in Schrecken zu ſetzen und ſeinen und ihres Vaters Abſichten gefügig zu machen. Es wird aber auch von Theobald, ihren Geliebten, benützt, um ſie zu befreien. Dieſer ſchreibt ihr, daß er in der Geſtalt des Geiſtes zu ihrer Rettung erſcheinen werde. Der Brief fällt jedoch in Rudigern's Hand und wird unterſchlagen. Orra glaubt den von ihr gefürchteten Geiſt nun wirklich zu ſehen und ſinkt mit einem Aufſchrei zuſammen. Wieder zum Leben erwacht, findet Theobald in ihr eine Irrſinnige. Er will Rache an Rudigern nehmen, ſie fallen jedoch beide im Kampf. — Mrs. Baillie wollte in dieſem Falle die Geſpenſterfurcht und ihre gefährlichen Wirkungen in ihrem ganzen Verlaufe zur Darſtellung bringen. — Dies wird genügen, um erkennen zu laſſen daß, welches auch immer die Vorzüge der Werke Mrs. Baillie's ſein' möchten, ſie als dramatiſche Dichterin doch zu ihrer Zeit weit überſchätzt worden iſt.

Jedenfalls aber war ſie bis zum Jahre 1812 die einzige Kraft von Bedeutung und von ernſterem Streben, welche auf dem Gebiete des Dramas hervortrat. Die Bühne wurde, ſoweit ſie ſich nicht mit dem alten Repertoire begnügte, ganz von Schriftſtellern in Beſitz genommen, welche faſt nur dem Intereſſe der Schauſpieler oder der Bühnenleiter in gefügiger Weiſe dienten. Von ihnen iſt Lewis der talentvollſte. Gleichwohl trug gerade er am meiſten zur Verſchlechterung

des Geſchmacks bei, da er nicht nur, wie wir ſchon wiſſen, einer der erſten war, welche das deutſche Geſpenſter- und Räuberdrama auf die engliſche Bühne verpflanzten, ſondern auch einer der erſten, Nachbildungen des franzöſiſchen Melodramas, ſowie eine Art von Ausſtattungsſtücken in Aufnahme brachte, bei denen vierfüßige Künſtler ein neues Anziehungsmittel bildeten. 1805 brachte er Rugantino, den Zſchokke'ſchen Abällino, 1809 Venoni nach Les victimes cloitrées und 1811 Timour, the tartar zur Aufführung, in welchem ein ganzes Rudel von Pferden auf der Bühne erſchien. Daneben übte Kotzebue noch fort ſeinen Einfluß aus und nur ganz vereinzelt trat auch ein Stück von Schiller, Cabale und Liebe, unter dem Titel The harper's daughter von Lewis (1801) dazwiſchen mit auf. Erſt 1819 (14. Dec. C. G.) folgte deſſen Maria Stuart. Shakeſpeare blieb zwar noch immer in Kraft, mußte ſich aber den Kemble'ſchen Bearbeitungen fügen. Im Melodrama ſchloſſen ſich Lewis beſonders noch Hooke, Reynolds, Pocock und Soane, in den genannten Ausſtattungsſtücken außer den beiden letzteren Fawcett und Ch. Dibdin noch an. Dem Director Harris von Coventgarden gebührt das nicht beneidenswerthe Verdienſt, zuerſt auf den Gedanken gekommen zu ſein, den Circus auf die Bühne zu übertragen. Der Colman'ſche Blue beard, der 1798 bei ſeinem erſten Erſcheinen nur wenig Anziehungskraft ausgeübt hatte, war das erſte Stück, in welchem, bei ſeiner Wiederaufnahme 1810, mit ungeheurem Erfolg Pferde auf der Bühne erſchienen. Er bewirkte jetzt 44 volle Häuſer hintereinander; Pferdeſtücke kamen von nun an in Aufnahme. Sie wurden, ſchamlos genug, ſogar als ſolche geradezu angekündigt (in dem Titel Quadrupeds with old scenes and new animals (über 50 Vorſtellungen) und Quadrupeds of Quedlinburgh or the robbers of Weimar). Es fehlte natürlich auch nicht an einer Parodie: Quadrupeds or the manager's last kick (1812). Dies half aber nichts. Nur kurze Zeit ſpäter brachte Harris ſogar einen Elephanten auf die Bühne, 1814 erſchien in dem, dem Franzöſiſchen nachgebildeten The forest of Bondy der Hund des Aubry und 1815, in Pocock's John du Bart, ein Seegefecht.

Das Luſtſpiel neigte immer entſchiedener zur Poſſe. Neben einigen noch fortwirkenden Dichtern des vorigen Jahrhunderts, wie Dibdin d. J., mit The school for prejudice, 1801, Colman d. J. mit The poor gentleman, 1802, und John Bull, ſeinem beſten Stücke, 1805,

Reynolds, O'Keefe und Morton (1764—1838) mit Speed the plough (1800), School of reform (1805), Town and country (1807) und School for grown children (1826), traten um dieſe Zeit noch Tobin, Hooke, Poole und Kenney hinzu.

John Tobin, 1770 zu Salisbury geboren, hatte zwar ſchon 1795 das Luſtſpiel The faro table geſchrieben, dasſelbe wurde aber erſt 1816 in einer Ueberarbeitung unter dem Titel The guardians gegeben. Großen Erfolg hatte 1805 ſein Luſtſpiel The honey moon nach der Idee einer Oper von Lindley (1797), ſowie The curfew (1807), und The school for authors (1808). Hooke, der außer Luſtſpielen auch Melodramen und komiſche Opern ſchrieb, machte Glück mit ſeinen Farcen Killing no murder (1809) und Darkness visible (1811.) John Poole traveſtirte Hamlet (1811) und Romeo and Juliet (1812) und errang mit den Farcen The hole in the wall (1813) und Who is who? (1815), beſonders aber ſpäter mit Paul Pry (1825) außergewöhnlichen Beifall. Er ſchrieb auch eine Menge anderer humoriſtiſcher Werke, von denen Pellington and Pellingtonians eine anerkennende Aufnahme fanden. James Kenney ſchrieb zwiſchen 1804 bis 1817 eine größere Zahl meiſt unbedeutender, aber gefälliger Stücke. Auch John Fawcett machte ſich damals mit ſeinen Pantomimen Obi (1800), La Perouse (1801) und The enchanted island (1804) beliebt.

Im Jahre 1812 betrat Samuel Taylor Coleridge*) (geb. 20. Okt. 1772 zu Ottery St. Mary in Devonſhire, geſt. 25. Juli 1834 zu Highgate) ein Verehrer Goethe's, Schillers und Tieck's, Anhänger der Seeſchule und Freund Robert Southey's, mit dem Drama Remorse die Bühne. Er hatte ſchon 1794 ein Drama The fall of Robespierre gedichtet, was aber nur ein dialogiſirter geſchichtlicher Auszug zu nennen iſt. 1818 folgte noch das von Shakeſpeare's Wintermärchen beeinflußte Drama Zapoyla. Es fehlt dieſen Dichtungen nicht an Schönheiten, aber ſie ſind faſt nur allgemein poetiſcher Art. Der Flug ſeiner Phantaſie reißt wohl den Hörer oft mit ſich fort und der Reichthum und Glanz ſeiner Schilderungen und Bilder hat etwas Beſtechendes und Blendendes. Es fehlt ihm jedoch an wirk-

*) Poetical and dramatic works 1847, 3 v. Er gab auch Lectures on Shakespeare heraus, die Aufſehen erregten.

licher dramaturgiſcher Geſtaltungskraft, an Klarheit der Anordnung, Wahrheit und Stärke der Motivirung. In Remorſe lieben zwei Brüder, Alvar und Ordonio, dasſelbe Mädchen, Tereſa. Ordonio hat Iſidor gedungen, Alvar zu morden, doch wird dieſer verſchont, unter dem Verſprechen, außer Landes zu gehen. Alvar kehrt aber in der Maske eines Mohren zurück und läßt ein Bild ſehen, welches ſeine Ermordung behandelt. Ordonio ſchließt daraus, daß Alvar noch immer am Leben iſt. Er läßt dieſen verhaften und Iſidor tödten. Die Gattin des letzteren erregt einen Aufſtand. Sie dringt in Alvars Gefängniß, der ſeinem Bruder eben ins Gewiſſen redet und erſticht dieſen der im Sterben Alvars Vergebung erfleht. Die Schwäche der Motivirung läßt ſich ſchon aus dieſem kurzen Berichte erkennen.

Auch der Coleridge befreundete und geiſtesverwandte Robert Southey (geboren 12. Auguſt 1774 zu Briſtol, geſtorben 21. März 1843) verſuchte ſich als dramatiſcher Dichter, ohne jedoch mit nur einem ſeiner Werke auf der Bühne erſcheinen zu können. Von ſeinem Drama Wat Tyler, welches 1817 in zweiter Auflage erſchien, urtheilte Byron ſehr hart. „Es iſt etwas zugleich lächerliches und läſterliches in dieſem anmaßlichen Schreiben von allerlei Werken, zu denen er ſich nur niederſetzt, um Tadel und Verderben über ſeine Mitmenſchen zu bringen, von Wat Tyler der Apotheoſe Georg II. an bis zur Elegie auf Martin, den Königsmörder, die alle in ſeinem Schreibpult durcheinander geworfen liegen.“ Sicher ſchrieb Southey zu viel, da man ſeine Schriften auf 109 Bände ſchätzt. 1812 war er zum Hofpoeten ernannt worden.*)

Wichtiger iſt hier der ebenfalls der Seeſchule angehörende Percy Bylſhe Shelley**), geboren 4. Aug. 1792 zu Fieldplace im Suſſex, geſtorben am 8. Juli 1822 auf einer Spazierfahrt im Meere, in der Nähe von Piſa. Dieſelben Vorzüge und Fehler, welche ſeine Dichtung überhaupt kennzeichnen: Schwung und Wärme der Empfindung, Glanz und Adel der Sprache, Mangel an Geſtaltungskraft und das Spiel mit abſtrakten Gedanken, zeigen ſich auch in ſeinen dramatiſchen Ver-

*) Nach Rowe's Tode (1718) erhielt Eusden die Würde des Laureats, nach dieſem (1730) Colley Cibber, hierauf (1757) Whitehead, 1785 Wharton, 1790 Pyn und 1812 Southey.

**) Works, von Forman herausgeg. 1876. 4 Bde. Ueberſetzt v. Seybt 1844, theilweiſe von Strodtmann 1866. Die Cenci, von Adolphi (1837). Biographien von Medwin, 1847, und Middleton, 1858.

ſuchen, von denen keiner zur Aufführung kam. Der früheſte iſt das lyriſche Drama Hellas. 1819 folgte ſein bedeutendſtes Werk dieſer Art, die Tragödie Cenci, in welcher der ſchreckliche Stoff in der abſtoßendſten Weiſe, zugleich aber mit poetiſcher Kraft behandelt iſt. „Shelley — ſagt Julian Schmidt — ſcheint die Abſicht gehabt zu haben, die Zeit, in der eine ſolche That (der Vater thut ſeiner Tochter Gewalt an und dieſe ermordet den Vater dafür) möglich war, als eine Totalität des unſittlichen Weſens darzuſtellen.“ In der That ſcheint Shelley die Motive kaum gräßlich genug wählen gekonnt zu haben. Der Vater, ein Unhold, der nur noch in Greueln Genuß findet, wird nicht durch unnatürliche Wolluſt, ſondern durch das noch unnatürlichere Gelüſte geleitet, die Tochter der Schande preiszugeben. Vielleicht wählte der Dichter den Hintergrund aber auch deshalb ſo ſchwarz, um die vatermörderiſche Tochter um ſo glänzender, rührender davon abzuheben. Aus dieſem Grunde ſchrickt ſie wohl auch vor dem Selbſtmord zurück. Schmidt hat hierin einen Widerſpruch finden wollen. Es erſchien ihm unmöglich, daß das Gewiſſen, welches dem Selbſtmord gegenüber ſo empfindlich geweſen ſein ſollte, bei dem Vatermord völlig geſchwiegen habe. Allein zu dieſem Morde wurde ſie, nach des Dichters Meinung, durch die in ihr empörte Natur aufgefordert. Sie ſah darin eine ihr vom Schickſal auferlegte Pflicht, der ſie ſich eben durch den Selbſtmord entziehen wollte. Eher ſteht es mit dieſem, nur durch die Exaltation des Geiſtes erklärbaren Wahne in Widerſpruch, daß ſie ihre That beharrlich vor dem Richter verleugnet. Ein drittes Stück Shelley's, Prometheus unbound, erſchien in demſelben Jahre. Auch Uebertragungen aus Calderon und aus Fauſt beſitzt man von ihm.

Einer weſentlich anderen Richtung gehören die Dramen des Hiſtorikers und Dichters Hart Milman*) (geb. 10. Febr. 1791, geſt. 24. Sept. 1868) an. Das erſte: Fazio (die zweite Aufl. 1816, die fünfte 1818) iſt eine talentvolle Arbeit im Geiſte des älteren Dramas, obſchon es derſelben an Urſprünglichkeit des Ausdrucks, ſowie an Folgerichtigkeit und Kraft der Motivirung fehlt. Die daran geknüpften Erwartungen, ſollten aber leider nicht durch die ſpäteren Verſuche erfüllt werden. The fall of Jerusalem (1820), The martyr of Antiochia (1822) und Belshazzar (in demſelben Jahre) bezeichneten keinen

*) Seine poetical and dramatic works erſchienen London 1839. 3 Bde.

Fortschritt. Aus seinem letzten Drama Anna Boleyn trat noch überdies eine Absichtlichkeit hervor, die es um seine Wirkungen brachte. Fazio ist eine Art Eugen Aram, ein Alchymist, der nach dem Steine der Weisen sucht und der Versuchung nicht zu widerstehen vermag, einen reichen Geizhals zu morden, um sich seiner Schätze bemächtigen zu können. Seine Frau ist im Besitz des Geheimnisses und Eifersucht macht sie zur Verrätherin desselben. Die Reue folgt dieser That auf dem Fuße. Beide erliegen ihrem Schicksale, er dem Spruch der Gerechtigkeit, sie der Verzweiflung der wieder zur Besinnung kommenden Liebe. Das Stück hatte einen großen Erfolg, der noch drei neue Ausgaben nöthig machte. Es wurde an drei verschiedenen Theatern gegeben, das erste Mal (1818) jedoch ohne Milman's Genehmigung.

Gleichzeitig trat noch ein anderer Dichter als Dramatiker auf, welcher besonders in der Tragödie als der im theatralischen und zugleich im dramatischen Sinne wirkungsvollste der ganzen Periode anzusehen sein dürfte: James Sheridan Knowles*) (am 12. Mai 1784 zu Cork geboren, am 30. November 1862 zu Torquay in Devonshire gestorben). Er widmete sich sowohl als Schauspieler, wie als Dichter der Bühne. Für beide brachte er kein außergewöhnliches Talent mit, aber er ersetzte die mangelnde Stärke der Ursprünglichkeit durch Fleiß und durch Ausdauer. Auch unterstützten sich bei ihm ausnahmsweise der Darsteller und der Dichter. Dieser trieb jenen zu einer tieferen Auffassung an, jener gab diesem die Richtung auf das Bühnengemäße, was ihn jedoch nur selten zur Oberflächlichkeit oder zur Uebertreibung und Effecthascherei verleitete. Es erklärt sich hieraus, warum seine Werke für die Bühne werthvoller waren, als die der meisten dieser Zeit angehörenden und auf höhere poetische Ziele gerichteten, mit ungleich größerem poetischen Talente und Geiste begabten Dichter. Sein Cajus Gracchus erschien bereits 1815 im Druck, gelangte aber erst 1823 zur Aufführung, nachdem der Dichter mit seinem Virginius (1820) schon einen großen Erfolg erzielt hatte. Ihnen folgte William Tell (1825), das Lustspiel The beggars daughter of Bethnal Greene (1828), Alfred the great (1831), The hunchback (1832), The wife

*) Seine Dramen erschienen zuerst gesammelt 1841. 3 Bde. Eine neue Ausgabe 1873. Von seinen Erzählungen und Skizzen erschien 1874 bereits die 25. Auflage.

of Mantua (1833), The daughter (1836), The love-chase und Woman's wit, ſowie The maid of Mariendorpt (1838), Love (1839), John of Procida (1840), The old maid (1841), The rose of Aragon (1842), The secretary (1843). Knowles zeichnete ſich ſowohl im Trauerſpiele wie im Luſtſpiele aus; doch wird er im letzteren von einzelnen ſeiner Zeitgenoſſen, wie z. B. von Jerrold an Humor, Witz und Lebensbeobachtung übertroffen. Die meiſten ſeiner Stücke haben zu complicirte und verworrene Vorausſetzungen, auch erregen ſie zum Theil eine Spannung, die mit der dramatiſchen nichts zu thun hat. Seine Vorzüge liegen in der Wahrheit der Empfindung und in der Natürlichkeit des Ausdrucks. Er beſaß die Kunſt den Zuſchauer ganz in die Situation ſeiner Charaktere zu verſetzen. Seine Stärke liegt auf dem Gebiete des Familienlebens und in der Darſtellung der aus ihm entſpringenden Gefühle, Leidenſchaften und Conflicte. Den größten Erfolg erreichte er mit ſeinem Hunchback, doch auch ſein Virginius, William Tell, The beggar's daughter, The wife of Mantua, The rose of Aragon und The love-chase wurden ſehr hoch geſchätzt. Hazzlitt, der Knowles allerdings befreundet war, nannte ſeinen Virginius die im dramatiſchen Sinne beſte Tragödie ſeiner Zeit. Macready zeichnete ſich in der Titelrolle aus, Miß Fanny Kemble als Julie im Hunchback, den Sheridan ſelber geſpielt.

Auch das Erſcheinen von Charles Robert Maturin als dramatiſcher Dichter fällt in dieſe Zeit. Er war 1782 zu Dublin geboren und zum Geiſtlichen erzogen worden, wendete ſich aber unter dem Einfluſſe der Dichtung Byrons zur Schriftſtellerei. Seine Dichtungen leiden an dem Hange zur Uebertreibung. Sie gehen mehr auf die Erregung der Sinnlichkeit und Befriedigung der Einbildungskraft, als auf die Erhebung des Herzens und Geiſtes aus. Sein erſtes Drama Bertram or the castle of Aldobrand (1816) machte indeß großes Aufſehen. Sowohl Scott wie Byron ſtellte es hoch. Coleridge und Talfourd dagegen verurtheilten es und gewiß mit größerem Recht, da es im Ganzen doch nur ein mit Geiſt und Talent geſchriebenes Effectſtück im verwilderten romantiſchen Bühnengeſchmack der Zeit iſt. Es folgten Ivan und Manuel (1817), aber ohne Erfolg. Letzteres wurde ſelbſt von dem ihm gewogenen Byron als das absurd work of a clever man abgelehnt. Zu ſeinen letzten Drama Fredolpho

(1819) hat sich der Dichter aber völlig seinem Hange zum Maßlosen und Schreckenerregenden überlassen.

Auch der als Parlamentsredner und Agitator bekannte Richard Sheil, geb. 1793 zu Dublin, gest. 1854 zu Florenz, hatte vorübergehend sich einiger größerer Bühnenerfolge zu erfreuen. Er eröffnete die Reihe seiner Dramen mit Adelaide (1816), der 1817 The apostate und 1818 Evadne folgten. Sie zeichnen sich durch den rhetorischen Glanz der Sprache und durch rhythmischen Schwung aus, verrathen aber nirgend ein besonderes Talent für das Dramatische. Nur dem Spiele von Ms. O' Neil, die sich für ihn interessirte und besonders als Evadne vorzüglich war, hatte er jene Erfolge zu danken.

Inzwischen hatte sich auch der größte englische Dichter des ganzen Jahrhunderts dem Drama noch zugewendet. Lord George Noel Gordon Byron*) am 22. Jan. 1788 zu London geboren, durch seine Mutter dem schottischen Königshause verwandt, wurde durch die Verschwendung des Vaters, der seine stolze leidenschaftliche Gattin in dieser Bedrängniß verließ, mit dieser zeitweilig in eine gedrückte Lage gebracht. Es war der erste Widerspruch seines Lebens. Ein zweiter erwuchs ihm aus der Liebe und Heftigkeit, ja Härte der Mutter, die sich mit ihm nach Aberdeen zurückgezogen hatte, das schwächliche Kind anfangs streng überwachte und durch ihre Aengstlichkeit verzärtelte, dann aber dem Andringen der Aerzte nachgebend, es zur Stärkung seiner Gesundheit in die Hochlande schickte, wo nun der Knabe in verhältnißmäßig großer Freiheit den Einwirkungen einer wildromantischen Natur überlassen war. Hier wurde der Grund zu der sich über alle gesellschaftlichen Conventionen hinwegsetzenden und sie verspottenden Ungebundenheit seines Geistes, zu den phantastisch romantischen Hängen desselben gelegt, hier der poetische Sinn des Knaben geweckt und entwickelt, der plötzlich durch den Tod des Stammoberhaupts der Familie, mit nur erst 10 Jahren, zur Lordschaft berufen ward. Doch kostete dieser Glückswechsel ihm zunächst seine bisherige Freiheit. Er wurde

*) Thomas Moore, Letters and journal of Lord Byron. — Macauley, critical essays. — Taine a. a. O. III. — Trelawney, Recollection of Byron, 1858. — Treitschke, Historische und politische Aufsätze 1867. — Elze, Lord Byron 1870. — Byron, poetical works 1815. Dieselben von Moore mit einer biographischen Skizze und kritischen Anmerkungen 1832. — Deutsche Uebersetzung von Adrian 1830, Ortlepp, 1839; A. Böttger, 1839; Reidhart 1865 und Gildemeister 1864 u. 1867

den Händen eines Erziehers übergeben und mußte ſich dem Zwang der Schule von Harrow, ſowie ſpäter von Trinity College zu Cambridge unterwerfen. Mit 19 Jahren zog er ſich auf ſeinen Stammſitz, Schloß Newſtrand Abbey zu Nottingham, zurück, wo er ſeinen poetiſchen Neigungen lebte und ſich den Excentricitäten ſeiner Natur überließ. Schon vorher hatte er ſeine erſten Gedichte, Hours of idleness (1806), edirt. Eine verurtheilende Kritik Broughams rief ſeinen ſatiriſchen Geiſt ins Feld. Er antwortete mit dem Spottgedicht English bards and Scottish reviews, 1809. Mündig geworden ging er nach London, wo er, eine unglückliche Liebe zu erſticken, ſich in den Strudel der Ausſchweifung warf. Von einer Reiſe, die er nach Portugal, Spanien, Griechenland und Kleinaſien unternommen, brachte er die ſeinen Ruf begründenden Dichtungen, The bride of Abydos, The Corsair, Laura und die erſten Geſänge von Child Harold, heim. 1815 ſchloß er die für ihn ſo verhängnißvolle Ehe mit Iſabella Milbank, welche bereits nach einem Jahre zu einem, großen geſellſchaftlichen Scandal erregenden Bruche führte. Es war in demſelben Jahre, in dem er in die Direction des Drurylanetheaters trat. Allein die Pläne die er etwa hieran geknüpft haben mochte, wurden bald durch die feindſelige Haltung unterbrochen, welche die vornehme Geſellſchaft Londons nach der Flucht ſeiner Gattin und der darauf erfolgenden Scheidung gegen ihn annahm, und ihn 1816 ſogar ſein Vaterland zu verlaſſen nöthigte, diesmal mit dem Entſchluſſe, ſich für immer von ihm zu trennen. Manfred, ſein erſtes dramatiſches Gedicht, welches er 1817 am Genfer See ſchrieb, ſpiegelt die tiefe Vereinſamung wieder, die Zerfallenheit mit der Welt, und den Druck eines tiefen Schuldgefühles unter denen damals ſeine Seele litt, wenn es im Uebrigen auch keine näheren Beziehungen zu des Dichters Leben enthalten ſollte. Manfred iſt eigentlich blos eine dramatiſche Phantaſie. Der Dichter wählte wohl nur die dramatiſche Form, weil er es hier ausſchließlich mit inneren Zuſtänden zu thun hatte, und ſich mit der Schilderung des äußeren epiſchen Details nicht aufhalten wollte. Ein Drama iſt dieſe Dichtung ſchon deshalb nicht, weil es darin an der Perſönlichkeit eines Gegenſpielers fehlt. Dieſer iſt hier die Welt und das Schickſal. Man hat dieſer Dichtung den Vorwurf gemacht, daß ſie aus lauter Monologen beſtände, aber grade das, was ihre dramatiſche Schwäche beweiſt, bildet zugleich die Stärke derſelben; es iſt das, was ihr ihre Eigen-

thümlichkeit giebt und durch welches die Ideen und der Zuſtand, den er darſtellen wollte, in ſo ergreifender Weiſe zur Erſcheinung kommt. An individualiſirender Geſtaltungskraft, an eigentlicher Charakteriſtik fehlt es dabei aber faſt ganz. Die auftretenden Perſonen ſind nur Abſtraktionen wirklicher Individualitäten, ſelbſt Manfred tritt uns mehr wie ein noch der beſtimmteren Geſtaltung bedürfendes Phantaſiebild, als eine mit ſicherer Hand ergriffene und feſt vor uns hingeſtellte reale Exiſtenz entgegen. Aber es geht ein großer, geheimnißvoller poetiſcher Zug durch das Ganze, dem durchgehend der Stempel der Weihe aufgedrückt iſt. Der Weltſchmerz des Dichters hat hier den erſten großen und ergreifenden Ausdruck gewonnen. — Goethe hat in Manfred einen Einfluß ſeines Fauſt zu bemerken geglaubt; ich denke mit Recht. Er kehrt auch noch in andern ſeiner Dichtungen wieder. Julian Schmidt ſieht darin mehr eine Einwirkung von Chateaubriand's René, dem er an Eintönigkeit gleich komme. Treitſchke nimmt an Byron überhaupt drei verſchiedene Richtungen der Literatur wahr, an denen er ſich nach einander betheiligt habe. Nach ihm participirte derſelbe noch an der äſthetiſchen Theorie Pope's, in der er herangebildet worden ſei, ſowie an der Romantik, die durch Walter Scott und die Seeſchule vertreten war. Er ſelbſt aber habe endlich eine eigne neue Richtung eingeſchlagen, indem er das Element der ſchrankenlos übermüthigen Subjectivität in die Poeſie einführte. Gewiß bewegt ſich der Geiſt des Dichters nach dieſen drei Richtungen hin, doch nicht in dem Sinne, als ob ſich die eine nach und aus der andren entwickelt und dann von dieſer befreit habe. Der Entwicklungsgang ſeines Dramas würde dem wenigſtens widerſprechen. Sein Manfred weiß faſt nichts von den Regeln Boileau's, die Pope vertrat. Doch auch in ſeinem nächſten Drama, Marino Faliero, iſt die Einheit des Orts noch ſo wenig gewahrt, daß der letzte Act vier Verwandlungen zeigt. Erſt in ſeinem Sardanapal tritt Byron plötzlich für jene Regeln ein. „Der Dichter — heißt es im Vorwort zu dieſem Drama — hat die Ariſtoteliſchen Regeln in ihre Rechte einzuſetzen geſucht, da ihm nichts einleuchtender war, als daß es bei deren Umgehung wohl eine Poeſie, doch keine dramatiſche geben kann. Er weiß, daß dieſe Anſicht in der heutigen Literatur ſeines Vaterlands keinen Beifall findet, doch huldigt er dabei nicht ſeiner eignen Meinung, ſondern Grundſätzen, die noch vor kurzem in der ganzen Welt als Geſetz galten.“ Mit

dieſer Anſchauung, die er in ſeinen ſpäteren Dramen und zwar nicht nur in den Myſterien, ſondern noch mehr in Werner wieder aufgegeben hat, hängt es wohl auch zuſammen, daß er, der des Humors, Witzes und der Satire ſo mächtig war, dieſe gleichwohl von ſeinen tragiſchen Dichtungen ganz ausſchloß.

v. Treitſchke iſt der Meinung, daß Byron Marino Faliero und I due Foscari, die er 1819 in Venedig und in Ravenna, wohin ihn die Liebe zu der ſchönen Gräfin Tereſa Guiccioli zog, mit Sardanapalus und Cain gedichtet, nicht für England, ſondern für die Italiener geſchrieben habe. Dies iſt aber kaum denkbar. Was hätten die Italiener mit dieſen Tragödien in einer ihnen unbekannten Sprache wohl anfangen ſollen? Auch ſpiegeln ja beide ſein Verhältniß zur engliſchen Ariſtokratie in den Schickſalen hochbegabter Naturen ab, die wie er mit dem Undank zu kämpfen hatten, und in dem zweiten gewann noch die Sehnſucht nach dem ihn verbannenden Vaterlande einen ebenſo energiſchen, wie rührenden Ausdruck. Beiden Stücken liegt eine bedeutende Handlung zu Grunde. Allein es iſt dem Dichter nicht gelungen, dieſelbe dramatiſch und bühnenwirkſam zu geſtalten. Und doch war dies ſo dringend geboten, da der Gegenſtand in dem erſten Falle etwas Abſtoßendes — die Ehe eines jungen ſchönen Weibes mit einem am Rande des Grabes ſtehenden Greiſe — und in dem andren etwas überaus Quälendes hat. In Marino Faliero fehlt es in den erſten Akten wieder völlig an einem Gegenſpieler. Der Forſchritt der Handlung wird in ihnen von Perſonen herbeigeführt, die uns ganz unintereſſant bleiben, weil es ihnen an zwingenden Motiven der Handlung fehlt. Erſt im vierten Akt ſetzt das Gegenſpiel ein. Zunächſt aber mit einer Perſon, Lioni, die nur entfernt an der Handlung intereſſirt iſt. Im letzten Acte treten zwar endlich die Hauptgegenſpieler auf, können uns aber nun kein Intereſſe mehr abgewinnen. Der Geſtalt der Angiolina, der Gattin des Dogen, hat der Dichter zwar große Aufmerkſamkeit zugewendet; obſchon ſie die unſchuldige Urſache des tragiſchen Conflikts iſt, hat ſie aber für die weitere Entwicklung der Handlung keine Bedeutung. Byron hat in ihr die Geſtalten der Desdemona und Portia zu verſchmelzen geſucht. Beiden iſt ſie durch die Situation verwandt. Wie Desdemona iſt auch ſie unſchuldig. Wie aber die Keuſchheit und Reinheit jener ſich durch die unnatürliche Verbindung mit einem Manne einer fremden verachteten Race verdächtig

macht, so ist dies auch wieder bei Angiolina durch ihre kaum minder unnatürliche Verbindung mit dem greisen Dogen der Fall. Wie Portia Brutus, sucht aber auch Angiolina in das Geheimniß ihres Gatten zu dringen. Marino Faliero wurde gegen den Willen des Dichters 1821 in Drurylane aufgeführt und erfuhr eine Ablehung, die aber gewiß nicht ganz auf Rechnung des Stücks kam. Sardanapal ist in Bezug auf Conception und Charakteristik wohl bedeutender als die beiden venetianischen Dramen. Allein die Entwicklung der Charaktere ist überwiegend undramatisch. Wir lernen sie weit mehr aus ihren Anschauungen, Gedanken und Gesinnungen, als aus ihren Handlungen kennen. Die Gestalt des Helden spricht durch den Gegensatz einer durch erschlaffendes Glück erzeugten weichlichen Genußsucht und eines im Unglück hervorbrechenden Heldenmuths an.

Kain ist nach meinem Urtheil weitaus die bedeutendste der dramatischen Dichtungen Byron's. Ich halte ihn überhaupt, wenn auch nicht für das schönste, so doch für das großartigste seiner poetischen Werke. Er reiht sich den bedeutendsten Schöpfungen des dichterischen Geistes überhaupt an. Ich sehe bei diesem Urtheile natürlich von der Weltanschauung ab, welche der Dichter darin vertritt und die eine durchaus pessimistisch-weltschmerzliche, ja vermessene ist. Nie aber hat diese wieder einen so mächtigen, ja gigantischen Ausdruck gefunden. Ich habe dabei auch nicht den dramatischen Werth der Dichtung im Auge, denn dieser steht ganz gegen den allgemein poetischen zurück. Byron zeigt seine volle Stärke immer nur da, wo er sich frei auf den Schwingen der Phantasie bewegt, er verliert an Kraft, wenn er den Boden der Wirklichkeit wieder betritt und wir die lebensvollen Gestalten der letzteren von ihm fordern. Nicht nur der Flug der Gedanken hat in diesem Werke etwas titanenhaft mit sich Fortreißendes, auch die Gestalten des Lucifer und Kain ziehen in zwar nicht gerade scharf individualisirenden, aber in großen und dabei edlen Linien auf's Mächtigste an, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß Milton ihm hierzu vorgearbeitet hatte. Es liegt ein Zauber schwermüthiger Schönheit auf beiden, der etwas ungemein Wehseliges hat. Es ist dem Dichter gelungen, das Pathos des Kain über die Sphäre des gemeinen Egoismus hinaus zu erheben. Es ist das Schicksal der Menschheit, nicht blos das seine, das seine Seele mit diesem tiefen Schmerze, mit diesem wilden sich auflehnenden Trotze gegen Himmel und Erde und die

Ordnung der Welt erfüllt. Aber die Quelle bleibt nichtsdeſtoweniger die Selbſtſucht, die übermüthige Subjectivität. Sie macht ſich in dem unſeligen Neidgefühl geltend, das ſeine Empfindung vergiftet und ihm zum Verhängniſſe wird. Kaum noch einmal hat ein Dichter das Schickſal der Menſchen und die Ordnung der Welt mit ſo tiefſinnigem Trotze aufgefaßt, und doch läßt ſich kaum ſagen, daß er das Gefühl des Leſers dabei verletzt, weil er durchaus in den Grenzen des Gegenſtandes und einer ernſten großartigen Schönheit bleibt. Er hat es wunderbar verſtanden uns in den Urzuſtand der Menſchheit zurückzuverſetzen, da ſie noch nicht vertraut mit ihrem Schickſale war, weil ihr die Erfahrung dafür fehlte; da ſie noch unter Bedingungen lebte, die das als recht und natürlich erſcheinen ließen, was mit dem wachſenden Menſchengeſchlecht als ein Frevel gegen die Natur erkannt und empfunden wurde. Noch war der Tod nicht unter die Menſchen getreten, aber die Vorſtellung davon ſtand als eine geheimnißvolle, ungeheuerliche Bedrohung vor ihrer Seele. Kain ſteht ganz unter ihr und ſeine Seele empört ſich dagegen. Gerade hierdurch aber ſoll er berufen werden, ihn zuerſt in die Welt zu bringen und dabei zugleich eine Schuld auf ſie hinzuwerfen, deren Fluch er vergeblich zu entfliehen ſtrebt. Kaum minder bewundernswerth aber iſt auch die Zartheit, mit der es dem Dichter, das Verhältniß Kain's und Adah's zu behandeln, gelang. Zweimal hat er in ſeinen Dramen die geſchlechtliche Geſchwiſterliebe zur Darſtellung gebracht. Beide Male mit der zarteſten Rückſicht, wie das weibliche Element in ſeinen Dramen überhaupt durchgehend mit einer großen Weihe von ihm behandelt und faſt durchgehend im verherrlichenden Lichte dargeſtellt worden iſt. Wenn jenes Verhältniß in Manfred als unerträgliche Schuld erſcheint, die aber von dem geheimnißvollen Dunkel der Vergangenheit verhüllt wird, ſo tritt es uns in Kain mit dem Rechte der vollen Unſchuld entgegen. Konnte ſich doch die Menſchheit auf keinem andren Wege als auf dieſem entwickeln. Der Dichter weiſt, indem er die beiden äußerſten Fälle einander gegenüber ſtellt, auf die verſchwimmende Grenze von Recht und von Unrecht hin.

Byron hat Kain als Myſterium bezeichnet. Er hat jedoch weder die Form, noch den Geiſt der älteren Dichtungen dieſes Namens. Er iſt, obſchon er uns in den Anfang der Menſchengeſchichte zurückverſetzt, eine moderne Dichtung im ſtrengſten Sinne, die ſich kaum wieder

anders, wie als dramatiſche Phantaſie bezeichnen läßt. Beſonders zeigt dies die erſte Scene des zweiten Acts, wo Kain und Luciſer den unermeßlichen Raum durchſchweben; eine Fiction, die ſich von allen ſceniſchen, ja dramatiſchen Bedingungen losgelöſt und den realen Boden völlig von ſich hinweg geſtoßen hat.

Auch ein zweites Myſterium Heaven and earth (1823), eine kühne Verherrlichung der weltlichen Liebe, für welche die Engel den Himmel aufgeben, und die mit der Sündfluth ſchließt, hat dieſen Charakter und iſt mehr im Sinne eines Oratoriums, als eines Dramas geſchrieben.

Ganz verfehlt iſt dagegen das unvollendet gebliebene Fragment: The difformed transformed (1823), auf welches der Goethe'ſche Fauſt ſichtbar eingewirkt hat. Nirgend tritt der Abſtand in der Fähigkeit des Dichters, phantaſtiſche und hiſtoriſche Gegenſtände zu behandeln, ſchärfer, als hier hervor.

Werner (1823) iſt oft für das in dramatiſchem Sinne gelungenſte Werk Byron's bezeichnet worden. Auch er kann keineswegs niedrig von demſelben gedacht haben, da er es Goethe gewidmet hat. Es erhebt ſich aber nicht weſentlich über andre romantiſche Dramen der Zeit, auch iſt es nicht frei von einem melodramatiſchen Zuge. Beſonders ſinkt es in den beiden letzten Acten ſehr tief. Das theatraliſch Wirkſame an dieſem Stück, welches 1830, mit Erfolg in Bath zur Aufführung kam, iſt wohl der Quelle des Dichters, der Novelle German's tale Kruitzner von den Schweſtern Lee, zuzuſprechen, da Byron ſelber bekennt, Charakter, Plan, ja ſelbſt die Sprache von dieſer Geſchichte beibehalten zu haben. Er hat es wohl nur aus Anhänglichkeit an einen früheren Gedanken verfaßt, da er den Gegenſtand ſchon 1815, als er Theaterdirector war, dramatiſch zu bearbeiten begann.

Byron ſchiffte ſich 1823 in Livorno nach Griechenland ein, um ſich am Freiheitskampfe der Hellenen zu betheiligen. Er gab der Unternehmung auch raſch, wennſchon mit großen perſönlichen Opfern, einen bedeutenden Aufſchwung, wurde jedoch ihr, wie der Dichtung, plötzlich am 19. Apr. 1824 durch den Tod entriſſen.

Von unmittelbarer Bedeutung für die engliſche Bühne konnten die Byron'ſchen Dramen, welche nahezu den dritten Theil ſeiner poetiſchen Werke umfaſſen, nach dem hier Dargelegten nicht ſein. Selbſt

wenn sie den dramatischen Forderungen besser entsprochen hätten, würde für sie der 1818 hervortretende James Robinson Planche, geboren 27. Februar 1776 in London, welcher ihr an 200 Opern, Farcen und Extravaganzas gegeben hat, ein ganz andrer und bedeutenderer Mann gewesen sein. Er trat 1818 mit der Burleske Amorosa, King of little Britain mit Erfolg auf, machte dann mit der Oper Maid Marian (1822, von Bishop componirt) viel Glück, richtete alte Dramen ein, wie A woman never fex'd von Rowley, und ist als der Bearbeiter des Textes zu Webers Oberon (1826)*) auch uns von besonderem Interesse. Von seinen Farcen mag Returned killed, von seinen Feerien noch Riquet with the tuft und The white cat genannt werden. Er versuchte sich aber auch im ernsten Drama, so mit Charles XII. (1828) und mit Queen's Mary's bowers, einer Bearbeitung von Dumas' Mousquetaires de la reine (1846). Endlich zeichnete er sich durch mehrere Schriften auf dem Gebiete der Costümkunde und Heraldik aus. Ihm reihen sich um diese Zeit Moncreiff mit seinem Tom and Jerry und seinem Cataract of the Ganges und Howard Payne mit seinen melodramatischen Stücken an, von denen besonders Theresa or the orphan of Genova viel Glück machte.

1819 trat Bryan Walter Proctor (geb. 1787) mit einem Bande Dramatic Scenes hervor, welche sich großen Beifalls erfreuten. Man rühmte an ihnen besonders die lebensvolle Natürlichkeit. Auch das 1821 von ihm auf der Bühne erschienene Trauerspiel Mirandola sprach durch die elegische Anmuth der Sprache und einfache Natürlichkeit allgemein an, obwohl es eigentlicher dramatischer Eigenschaften entbehrt. Endlich mag sein Life of Kean (2. v. 1835) hier erwähnt werden.

Um jene Zeit fingen auch die Romane Walter Scott's an, durch dramatische Bearbeitungen ihren Einfluß auf die Bühne geltend zu machen. Es erschien so The Antiqnary von Terry, The heart of Midlothian in drei verschiedenen Bearbeitungen von Dibdin, Terry und Dimond, Kenilworth, The fortunes of Nigel von Bell, The lady of the lake

*) Dieser Bearbeitung lag ein älteres Stück Oberon's oath or Paladin and Princess von Thompson (1816) zu Grunde. Im Jahre 1826 trat auch noch ein anderes Stück dieses Gegenstandes Oberon or the charmed horn als Concurrenzstück am Drurylane-Theater hervor.

von Halliday, Ivanhoe u. ſ. w. Sie beherrſchten einige Jahre faſt völlig die Bühne.

Dazwiſchen kündigte ſich 1823 im Coventgarden-Theater mit der Tragödie Julian ein neues ſelbſtändiges Talent wieder an. Es war Mary Ruſſel Mitford, geb. 1789 zu Alresford in Hampſhire. Kindliche Liebe hatte ſie in die ſchriftſtelleriſche Carrière gedrängt, inſofern ſie ihren Vater, einen Verſchwender, durch ihre Arbeiten aus ſeinen mannichfachen Verlegenheiten zu reißen ſuchte. Sie fing mit Gedichten und Novellen an, und betrat, noch ehe ſie ihr berühmteſtes Werk Our village, sketches of rural character and scenery (1824—32) edirt hatte, die Bühne als dramatiſche Dichterin. Zwar fanden ihr Julian, The vespers of Palermo (1823) und die wie es ſcheint, ganz unabhängig von Byron entſtandenen Two Foscari (1826) eine ſehr wohlwollende Aufnahme; einen durchgreifenden Erfolg erreichte ſie aber erſt mit Rienzi (1828) und Charles I. Man rühmt an ihr die überzeugende Wahrheit des Ausdrucks und die Natürlichkeit des Dialogs. Der dramatiſche Gehalt war aber doch zu gering, um dieſe Stücke vor dem Untergange im Strome der gewöhnlichen Bühnenproduction zu bewahren, zu deren talentvolleren Vertreter im Luſtſpiele Buckſtone und etwas ſpäter Douglas Jerrold gehören.

J. B. Buckſtone, 1802 in der Nähe von London geboren, widmete ſich, ermuthigt von Kean, ſchon mit 19 Jahren der Bühne als Schauſpieler. 1824 debütirte er am Surreytheater, 1828 ging er zum Adelphitheater über, deſſen Director damals Terry war. Er ſchrieb hauptſächlich für das Haymarkettheater, an dem er 1837 auch einen Antheil erwarb. Buckſtone gehört zu den fruchtbarſten Bühnendichtern der Zeit, da er über 150 Stücke Luſtſpiele und Schauſpiele geſchrieben hat, die ſo leichtfertig ſie meiſt gearbeitet ſind, zum Theil ſehr gefielen, ſo The wreck a shore, The king of the Alpes, (nach Raimund), The may-queen, Isabella or the life of a wife, The dream of a dead,A husband at sight, The second daughter, Flowers of forest ꝛc. Er war einer der rührigſten Bearbeiter franzöſiſcher Stücke, die jetzt wieder ſehr in Aufnahme kamen.

Douglas Jerrold,*) 1803 in Sheerneß, Kent geboren, 1857

*) Eine Geſammtausgabe ſeiner Dramen erſchien 1851—54. Sein Sohn William Blanchard Jerrold veröffentlichte auch eine Lebensgeſchichte desſelben. Life and Letters of D. Jerrold 1858.

geſtorben, nimmt einen höheren Rang ein. Er beſaß großes Talent eine geſunde Lebensanſchauung, behaglichen Humor und ſprühenden Witz. Zuerſt war er Seemann, wurde dann Buchdrucker und verſuchte ſich als ſolcher nebenbei in der Bühnenſchriftſtellerei. The black-eyed Susan (1829) war ſein erſtes Stück. Der Erfolg gewann ihn dann völlig der Bühne. Es folgten The rent-day, Nell Gwyn, The bubbles of the day (1842), The heart of gold, (1845), Catpaw (1850), Retired from business (1851), Time works wonders. Jerrold war eine wohlwollende Natur, ſeine Satire war jederzeit gutmüthig, er verweilte mit Vorliebe bei der beſſeren Seite des menſchlichen Weſens. Auch hat er Novellen, Humoresken und Satiren geſchrieben und gehörte zu den Mitarbeitern des Punch. Ein Artikel im Athenäum vom Jahre 1854: The writings of Douglas Jerrold, rühmt an ihm die Originalität der Erfindung und die Delicateſſe der Ausführung. In ſeinen Dramen liegt die Stärke in der leichten und anmuthigen Führung des witzigen Dialogs. Geiſtreiche Cauſerie iſt in einigen ſeiner Stücke, wie in Retired from business und Time works wonders, die Hauptſache.

Nur wenige Jahre ſpäter wurden von einem jungen Mädchen, nachdem es als Schauſpielerin bereits großen Beifall gefunden, auch noch als tragiſche Dichterin ungewöhnliche Erwartungen erregt. Frances Anna Kemble, die Tochter des Schauſpielers Charles Kemble, der zeitweilig auch Director von Coventgarden war und ſein neues Theater mit Webers Oberon eröffnet hat, und von Marie Kemble, geborene De Camp, einer zu ihrer Zeit gleichfalls beliebten Schauſpielerin,*) betrat mit 14 Jahren (1829) die Bühne. Drei Jahre ſpäter errang ſie mit ihrem Drama Francis I. jenen Erfolg. Es iſt gleichwohl von ihr nur noch ein einziger dramatiſcher Verſuch bekannt: The star of Sevilla (1838), eine freie Bearbeitung eines Maſſinger'ſchen Stoffes. Sie ging 1834 nach Amerika, wo ſie ſich mit dem Amerikaner Pierce Butler verheirathete und von der Bühne zurückzog, die ſie jedoch im Jahre 1849 nach erfolgter Scheidung von dieſem mit Erfolg wieder betrat. Sie machte ſich auch noch durch Vor-

*) Sie verſuchte ſich auch, gleich ihrem Mann, in der Bühnenſchriftſtellerei.

leſungen Shakeſpeare's und ihr Journal of a residence in the united states (1834) bekannt.

Stirling Coyne, von Geburt ein Irländer, Mitbegründer des Punch, gehört mit ſeinem Collegen Mark Lemon, geb. 1809 in London, zu den vielen Dichtern, welche das Londoner Theater damals mit Stücken verſorgten. Jener ſchrieb hauptſächlich kleine Luſtſpiele und Farcen, von denen The phrenologiste (1835) das erſte war, dieſer ſchrieb farcenartige Luſtſpiele und Melodramen, darunter The school for tigues, The serious family, The ladies club ꝛc. In einem ganz anderen Sinne betheiligte ſich Henry Taylor an der Bühnenproduction ſeiner Zeit. Er glaubte das altengliſche Drama durch ſelbſtändige Werke wieder erneuern zu können. Sein Isaac Comnenus hatte zwar 1827 eine Ablehnung erfahren, dafür errang er mit ſeinem zweiten Drama Van Artebilde einen um ſo größeren Erfolg. Sowohl Macaulay in der Edinburgh review, wie Southey lobten es ſehr. Auch ſein Edwin, the faire (1842) wurde noch günſtig beurtheilt, wogegen ſeine ſpäteren Stücke, die Verslluſtſpiele The virgin widow (1850) und St. Clement's Eve eine nur kühle Aufnahme fanden.

Einen größeren Einfluß auf die Bühne ſeiner Zeit gewann ein Dichter, welcher dem hiſtoriſchen Roman Walter Scotts, den geſellſchaftlichen entgegenſtellte und in dem ſich, wenn auch in ungleich milderen Formen, etwas von dem die Ariſtokratie ſeines Landes vom ariſtokratiſchen Standpunkte aus angreifenden Geiſte Byrons regte. Die Revolution, die er durch ſeine Erfolge im Romane einleitete, würde zwar ohnedies auf die Bühne nicht wirkungslos haben bleiben können; er machte aber auch den Verſuch, ſie auf dieſe direct zu übertragen. Sir Edward George Earle Lytton Bulwer*), welcher die Laufbahn des Dichters mit der des Staatsmanns verband, wurde, der Sohn des gleichfalls als Diplomat und Schriftſteller ſich auszeichnenden Sir Henry Lytton Bulwer, im Mai 1805 zu Hoyden Hall in Norfolk geboren. Ein frühreifes Talent dichtete er bereits mit 6 Jahren, und noch ehe er die Univerſität (Cambridge) bezog (1820) ver-

*) Siehe über ihn Alison, Essays, Bd. III. 1850. — Planche, Portraits littéraires, Bd. I. — Taine, a. a. O. — Julian Schmidt, Bilder aus dem geiſtigen Leben unſrer Zeit 1870. — Bulwer's Poetical and dramatic works. Boston, 1857.

öffentlichte er seine erste Dichtung, Ismael. Seinen poetisch-literarischen Ruf aber begründete er 1828 mit den gegen die Schwächen und Laster der Aristokratie gerichteten Sittenroman Pelham or the adventures of a gentleman. 1836 trat er mit seinem ersten Versuch für die Bühne, The duchess of Vallière, hervor, doch ohne Erfolg. Nicht besser gelang es mit seinem im nächsten Jahre erschienenen The birth right. Erst mit The lady of Lyons (1838), welches für sein bestes Drama gehalten wird, erwarb er sich entschiedenen Beifall. Es ist, wie es scheint, unabhängig von Victor Hugo's Ruy Blas, dem es ähnelt, entstanden. Bulwer giebt wenigstens als Quelle eine Erzählung Bellows Mender an. Vielleicht, daß sie beide aus derselben geschöpft. Bulwer's Stück spielt in den bürgerlichen Kreisen zur Zeit der französischen Revolution. Pauline Deschapelles ist eine reiche schöne Kokette, an der ein von ihr verschmähter Liebhaber, Beauséant, Rache zu nehmen beabsichtigt. Der Ruy Blas des Stücks ist Claude Melnotte, der Sohn eines Gärtners, der wie Pauline gern über seinen Stand hinausgehen möchte, und daher die Manieren der vornehmen Welt und nicht ohne Glück copirt. Er hat bei einem Schießen den Preis davon getragen, was ihn den Kopf noch höher gerückt. Claude ist heimlich in Pauline verliebt, wagt es zwar nicht, ihr zu nahen, sendet ihr aber täglich Blumen. Seiner bedient sich nun Beauséant zu seinem Zweck, er soll sich als Prinz bei ihr einführen, soll ihre Liebe, ihre Hand zu gewinnen suchen, wogegen ihn Beauséant mit allem, was diesen Zweck fördern kann, unterstützen will. Claude spielt seine Rolle mit bestem Erfolg. Er wird Paulinens Gemahl. Die Enthüllung des Betrugs läßt aber nicht auf sich warten. Pauline ist außer sich; Claude in seiner Liebe aber bereit, ihr jede Genugthuung zu gewähren und die Heirath für null und nichtig erklären zu lassen. Da erscheint Beauséant, der Pauline immer noch liebt und die Gedemüthigte sich nun gefügig zu finden glaubt. Pauline stößt ihn aber verächtlich zurück. Beauséant nimmt eine drohende Haltung an, da stürzt Claude zu ihrer Rettung herbei Er will noch immer zurücktreten, aber Pauline gerührt, gewährt ihm Verzeihung. Das Stück ist aber keineswegs zu Ende damit. Beauséant entwirft einen neuen Racheplan und Claude muß noch einmal zum Retter Paulinens werden. Die Uneigennützigkeit seiner Liebe muß noch eine neue Probe bestehen, ehe er sie als Preis an sein Herz drücken und in seine Rechte eintreten darf. Ob-

Digitized by Google

ſchon ſich beſonders gegen den letzten Theil des Stücks begründete Einwendungen machen laſſen, hatte es großen Erfolg. Ein gleicher ward dem in demſelben Jahr erſchienenen Richelieu or the conspiracy zu Theil. Von ſeinen ſpäteren Dramen fand aber nur noch das Luſtſpiel Money (1848) größeren Beifall.

Bulwer beſaß keine dramatiſche Kraft. Seine Stücke ſind zwar nicht ohne Geſchick und mit Kenntniß der Bühne entworfen, ſein Dialog iſt gewandt, nicht ſelten ſelbſt glänzend. Es iſt aber zuweilen doch nur der Glanz von falſchen Edelſteinen. Es fehlt ſeinen Gedanken an Tiefe, ſeiner Motivirung an Kraft. Er überredet oft mehr, als er überzeugt und begnügt ſich auf Koſten der Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit wohl auch mit dem bloßen Bühneneffecte.

Gleichzeitig mit ihm trat auf der Bühne noch ein andrer Dichter hervor, der ſich auf dem Gebiete der Lyrik und Epik einen weithin ſtrahlenden Ruhm erwarb: Robert Browning, geb. 1812 in Camperwell. Sein erſter großer Erfolg gehört jedoch dem Gebiete des Dramas an. Sein Paracelsus (1836) erregte die größten Erwartungen. Er hat den dunklen Naturphiloſophen als eine Art Fauſt dargeſtellt und ſeinen Gegenſtand mit einer genialen Urſprünglichkeit aufgefaßt, die durch ihre rauhe Strenge zwar abſtieß, aber zugleich zu hoher Anerkennung aufforderte. Er fand daher mehr den Beifall der Kenner, als den des Publikums. Die ein Jahr ſpäter folgende Tragödie Stafford erfüllte jedoch die Erwartungen der Freunde des Dichters nicht. Ebenſowenig Sordello (1840). Dagegen erwarb ihm das Drama The blot in the sutcheon (1843) neue Bewunderer. Dickens nannte es das beſte Stück des Jahrhunderts. Beſonders ſprach die lebendige Friſche der Charakteriſtik an. Die Compoſition iſt aber ſchwach und der Ausdruck hat nicht ſelten etwas Uebergreifendes. Auch die 1846 veröffentlichte Sammlung Bells and pone granates enthält einige dramatiſche Stücke, an denen ein größeres Streben nach Natürlichkeit bemerkt worden iſt. Man ſchreibt dies dem Einfluß der Dichterin Elizabeth Barret (1809—1861) zu, mit welcher er ſich noch in dieſem Jahre vermählte. Auch ſie hat ſich und zwar ſchon mit 17 Jahren im Drama verſucht: The drama of Exile. Sie ſtand dabei unter dem Einfluſſe von Shakeſpeare und Aeſchylos. Von letzterem gab ſie auch eine Ueberſetzung des gefeſſelten Prometheus heraus. Später war Shelley ihr Vorbild. Ihr Hauptwerk iſt Aurora

Leigh (1857), eine Dichtung welche die Schilderung des Kampfes einer edlen weiblichen Natur mit den Conventionen der Gesellschaft zum Gegenstand hat. Es erschienen 11 Auflagen davon.

Browning geistig verwandt erscheint Philip James Bailey, geb. am 22. April 1816 zu Nottingham, in seinem mit 20 Jahren gedichteten Drama Festus (1839), auf welches der Einfluß des Goetheschen Faust ebenfalls unverkennbar ist. „It is — heißt es in der Literary Gazette — an extraordinary product, out-Heroding Kant in some of its philosophy and out-Goething Goethe in the introduction of the Trinity as interlocutores in its wild plot.“ Doch enthält es nach diesem Beurtheiler so viele ausgezeichnete Stellen von ursprünglich poetischer Kraft, daß die Bewunderung seines Genies das Mißbehagen über die falsche Anwendung desselben überwiegt. Moir (in The Poetical litterature of the half past century) setzt ihn noch über Browning.

Auch der etwas später auftretende Thomas Noon Talfourd, geb. 26. Januar 1795 zu Doxery, gestorben 1854, ist hier zu nennen. Sein erstes dramatisches Werk, die Tragödie Jon (1835), ist wieder im Geiste des classischen Dramas geschrieben. Sie wurde 1836 in Coventgarden und später auch noch in Haymarket nicht ohne Erfolg gegeben, was auch von The Athenian captive (1836) und von Glencoe or the fate of the Macdonalds gilt, in welchem Macready sehr gefiel. Ein viertes Drama The castilian erschien erst nach dem Tode des Dichters. Heute sind diese Stücke schon so gut wie vergessen.

Unmittelbarer an das Bühnenbedürfniß schließen sich die rasch hinter einander auftretenden Dichter Boucicault, Tom Taylor, Palgrave Sympson, Reade und Marston an.

Dion Boucicault, geboren 26. December 1822 zu Dublin, trat 1841 am Coventrytheater mit dem Lustspiel The London assurance hervor. Man hat ihn den englischen d'Ennery genannt, weil er, wie dieser, das Melodrama und das Sensationsstück begünstigte. Viele seiner Stücke sind bloße Adaptionen französischer Dramen, andre dramatische Bearbeitungen von Moderomanen. Seine Voraussetzungen sind meist sehr gesucht und gemacht. Der theatralische Effect ist ihm fast immer die Hauptsache. Seine beiden erfolgreichsten Stücke sind The sea of Clenaston und The colleen bawn. Doch hat das letzte kaum einen andren Werth als possenreisserisch wirksam zu sein. Außer-

dem mögen von ſeinen 150 Bühnenwerken noch James Pride, Louis XI., (nach Caſimir Delavigne), Faust and Margaret, Used up (nach L'homme blasé von Duvert und Lauſane), Old heads and young arts, After dark etc. genannt werden. Natürlich ließ er ſich auch das Pariſer Proſtitutions- und Ehebruchsdrama nicht entgehen. In ſeiner Formosa gab er der engliſchen Bühne ihre Camelieudame und in Hunted Down ging das ſenſationelle Raffinement der Situation ſo weit, daß von den vier Perſonen des Stücks ein Mann zwei Frauen und die eine dieſer Frauen zwei Männer hat.

Tom Taylor, geboren 1817 zu Sunderland, gehört zu den begabteren, doch auch zu den leichtfertigſten der jetzt in Menge hervortretenden Ueberſetzer und Bearbeiter franzöſiſcher Stücke, die er ungeſcheut für Originalwerke ausgab. Er ſchreckte vor keinem Plagiate zurück, ſo daß er z. B. Victor Hugo's Le roi s'amuse unter dem Titel The fool's revenge als eigene Arbeit erſcheinen ließ und The literary gazette einmal Stellen aus einer ſeiner ſogenannten Originalarbeiten mit gleichlautenden Stellen des wirklichen franzöſiſchen Originals neben einander zum Abdruck bringen konnte. Es iſt nicht zu verwundern, daß er auf dieſe Weiſe der Bühne ebenfalls über 150 Stücke, und manches Jahr mehr als acht gab, aber es iſt ſchwer, diejenigen zu bezeichnen, welche ihm ſelbſt angehören. Einige wie Victims, Still water run deep, Our american cousin fanden auch bei der Kritik viel Beifall. Mit Charles Reade hat er noch außerdem eine Reihe von Stücken zuſammengeſchrieben, die theilweiſe 1854 geſammelt heraus kamen. Von den ſpäteren hatten beſonders Masks and faces, Two loves and a life und White lies größeren Erfolg.

Palgrave Simpſon, der Herausgeber der Blackwood review und des Fraser Magazine zeichnete ſich bei ſeinen dramatiſchen Arbeiten durch große Sauberkeit der Behandlung und geſchmackvolle Wahl des Gegenſtands aus. Der Mann von literariſcher Bildung zeigt ſich beſonders in der Behandlung der Sprache. Er begann 1850 für die Bühne zu dichten, und hat ihr allmählich an 50 Stücke, theils geſellſchaftliche Dramen, theils Luſtſpiele gegeben. Darunter Second love (nach ſeinem gleichnamigen Romane), Sibylla und The world and the stage.

Auch die dramatiſchen Arbeiten des ſenſationellen Romanſchriftſtellers William Wilkin Collins, geboren Januar 1824 zu London,

verdienen hier einen Platz. Er schrieb sie theils allein, theils im Verein mit dem Schauspieler Fechter und mit Dickens, auf dessen Liebhabertheater zu Tavistock, sie auch zum Theil zuerst zur Aufführung kamen. Zu ihnen gehören The frozen deep (1857); Light house, welches einen ungeheuren Erfolg hatte, No thorough fair (1867 mit Dickens), Black and white (1869 mit Fechter). Auch bearbeitete er einzelne seiner Romane, wie Armadale und The new Magdalene. Wie in diesen Romanen suchte er auch hier das Interesse durch die Kunst einer geheimnißvollen Spannung zu erregen, in welcher er Meister ist, ohne die übrigen dabei bedeutenderen Eigenschaften des Dramatikers entwickelt oder höhere Ziele ins Auge gefaßt zu haben.

Eine die poetischen Zwecke des Dramas etwas mehr ins Auge fassende Richtung schlugen John Edmund Reade und John Westland Marston ein; jener mit seiner Trägödie Cateline (1839) der die Dramen The deluge, The vision A record, of the pyramids und Memmon (1842) folgten. Er suchte, wie man sieht, durch fremdartigen Inhalt und fremdartiges Costüm ein neues Interesse zu erregen. Marston, 1819 in Lincolnshire geboren schrieb vorzugsweise Familienstücke mit historischen oder gesellschaftlichen Hintergrund. Der erste von ihm bekannte dramatische Versuch ist die Tragödie The patrician daughter (1841). Der Erfolg bestimmte ihn nach London überzusiedeln, um in engere Verbindung mit dem Theater zu treten. 1844 erschien dann von ihm das Drama The heart and the world, 1849 erzielte er einen bedeutenden Erfolg mit Strathmore, einer Dichtung, welche die Kämpfe der schottischen Loyalisten und Coventers zum Hintergrund hat. Es folgten die Tragödie Philip of France and Marie de Merianie (1850) und die Lustspiele Anne Blake und Plighted troth.

Auch das einzige Drama des um die Theaterkritik seiner Zeit verdienten Leigh Hunt*), geb. 19. Oct. 1784 zu Southgate bei London, erregte damals großes Aufsehen. Es zeichnet sich durch dieselben Ei-

*) James Henry Leigh Hunt ist der Verfasser der Critical essays on the performances of the London theaters (1808), sowie von Lord Byron and his contemporains (1828). Er übersetzte Tasso's Aminta und gab die dramatischen Werke der vier Lustspieldichter Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar, sowie verschiedene Journale heraus.

genſchaften aus, die auch an ſeinen übrigen Dichtungen geſchätzt werden, durch den milden maleriſchen Reiz der ſprachlichen Darſtellung, durch die Zartheit des Empfindungsausdrucks. Größeren dramatiſchen Werth hat es aber nicht.

Die Einführung der Theaterfreiheit, die eine Menge neue Unternehmungen in's Leben rief — aus den beiden privilegirten Theatern wurden allmählich 40, — hatte zur Folge, daß die dramatiſche Schriftſtellerei immer mehr zur Induſtrie herabſank. Sie trat jetzt faſt ganz in den Dienſt der Theaterunternehmer und ihrer Speculationen. Das Theater, ſchon lange von dem ſtreng kirchlich geſinnten Theil des gebildeten Publikums grundſätzlich gemieden, von den faſhionablen, mit Ausnahme der Oper, geringſchätzig angeſehen, wurde immer mehr zu einer Sache der bloßen Unterhaltung von immer zweifelhafteren Werth. Der franzöſiſche Geſchmack wurde jetzt ganz wieder herrſchend. Nicht wie im vorigen Jahrhundert aber war man bemüht, den Stoff, die Motive und Charaktere, die man entlehnte, mit bald mehr oder bald weniger glücklicher Erfindung in einem den Sitten des Landes entſprechenden Sinne umzubilden. Man begnügte ſich meiſt mit einer oberflächlichen Accomodation. Daneben florirten Pantomimen, Feerien, Farcen, Operetten und Ausſtattungsſtücke. Selbſt die Shakeſpeare'ſchen Dramen mußten ſich wieder zu letzteren hergeben. Das Experimentiren begann mit ihnen aufs Neue. Hamlet oder Othello wurden, wie ſie, hundert Mal hintereinander gegeben. Die Dichtung war Nebenſache, die Ausſtattung oder der Ruf eines Schauſpielers wie Phelps oder Irwing zogen allein. Nur ein großes dramatiſches Genie würde im Staude geweſen ſein, das Drama aus dieſem Zuſtand des Verfalls wieder emporzureißen. Die wohlgemeinten und talentvollen Beſtrebungen Macdonalds, Richard Swinburne's, Robertſon's und Tennyſon's reichten hierzu nicht aus.

Georg Macdonald, 1825 zu Huntley geboren, trat zuerſt mit einigen dramatiſchen Arbeiten Within and Without (1855) und Phantastes, a fairy romance for men and women (1858) auf. Jene, ein Drama, wurde wegen der deutſchen Sinnigkeit und Innigkeit, die man darin finden wollte, vielfach geprieſen; dieſe ein Zaubermärchen, ſprach ebenfalls nur durch ihre allgemein poetiſchen Eigenſchaften und ihre friſchen maleriſchen Naturſchilderungen an. Macdonald wendete ſich aber nun ganz von der Bühne ab und fand ſeinen eigentlichen

Beruf auf dem Gebiete der Lyrik, der poetiſchen Erzählung und des Romans. Eine Geſammtausgabe ſeiner Schriften erſchien 1875 in 10 Bdn.

Alfred Bate Richards, geb. 1820, der Begründer des Daily Telegraph errang mit ſeinem Erſtlingswerk Crösus (1845), ſowie mit den zwei Jahre ſpäter erſchienenen Cromwell, der jedoch erſt 1847 aufgeführt wurde, große Erfolge. Weniger ſprach Vandyck, a play of Genoa (1850) und The prisoner of Toulon an.

Algernon Charles Swinburne, geboren 5. April 1837 zu Henley on Thames in Oxfordſhire und däniſchen Urſprungs, wurde in Frankreich erzogen, ſtudierte aber ſpäter in Eton und Oxford. Auch er begann mit dem Drama. Doch erfuhren ſeine erſten Verſuche (1861) von der Kritik eine Ablehnung. Dagegen brachte die Tragödie Atalanta in Calydon (1864)*) eine große Wirkung hervor. Sie iſt im Style des Aeſchylos mit Chören geſchrieben, in denen er ſeine Kunſt der metriſchen Behandlung zu ebenſo reichen, wie pathetiſchen Ausdrucke brachte. Dasſelbe gilt von dem ſpäteren Drama Erechtheus (1876) Dagegen ſuchte er in ſeinem Castelard (1865)**) dem beſten, Bothwell (1874) und der Trilogie Maria Stuart der realen Bühne etwas näher zu treten. Hier war Shakeſpeare ſein Vorbild. Im Ganzen aber ſtand er unter dem Einfluſſe Shelley's und Byron's. Er iſt der Vertreter eines extremen politiſchen und religiöſen Radikalismus in der Poeſie und im Drama, den er aber mit farbiger, gluthvoller Sinnlichkeit, dithyrambiſchen Schwung und einem ſeltenen Wohllaut zum Ausdruck brachte. Der dramatiſche Werth dieſer Dichtungen ſteht weit gegen den poetiſchen zurück, und der Bühne würden ſie ſelbſt noch dann fremd geblieben ſein, wenn dieſe Sinn für phantaſievollere Geſtaltungen gehabt hätte. Swinburne benutzte das Drama nur als eine poetiſche Form, um ganz andere Ideen als eigentlich dramatiſche zur Darſtellung zu bringen. Auch iſt er hierzu zu lyriſch geſtimmt. Seine poetiſche Kraft, ſein allgemeines Schönheits- und Kunſtgefühl iſt aber ſo groß, daß er nichtsdeſtoweniger zu den erſten der jetzt lebenden engliſchen Dichter zählt.

Thomas William Robertſon, geb. 1829, geſt. 1870, darf wohl

*) Deutſch von A. Graf Wickenburg, Wien 1878.

**) Deutſch von Horn, Bremen 1873.

als das bedeutendſte der jüngſten engliſchen dramatiſchen Talente gerühmt werden. Er zeichnete ſich ſowohl im ernſten Drama wie im Luſtſpiele aus, wobei er dem Genre des modernen geſellſchaftlichen Dramas huldigte. Er begann die dramatiſche Carriere 1860, begründete ſeinen Ruf mit dem Schauſpiel Society (1865), dem der noch größere Erfolg des Schauſpieles Caste (1867) folgte. Von ſeinen Luſtſpielen: Ours (1866), For Love, School (1869) und M. P. (Membre of Parliament 1870) übte School eine kaum dageweſene Zugkraft aus, da es mehrere hundert Mal hinter einander gegeben wurde. Sein letztes Werk war The War. Doch zeichnen ſich ſeine Dramen mehr durch geiſtreiches Detail und realiſtiſche Lebendigkeit der Charakteriſtik, als durch dramatiſche Kraft in der Führung der Handlung und durch die Kunſt der dramatiſchen Organiſation aus. Er gehört aber zu den wenigen ſelbſtändigen Dramatikern der Zeit. Er hat nur eine einzige Anleihe gemacht und ſich zu dieſer (L'aventurière von Augier) auch ehrlich bekannt.

Erſt ſpät wendete ſich auch noch ein anderer bedeutender Dichter der Gegenwart Alfred Tennyſon, geb. 1809 zu Somersby in Lincolnſhire, dem Drama zu, nachdem er auf dem Gebiete der Lyrik und Epik große und gerechte Triumphe gefeiert. Allein ſeine Queen Mary und ſein Harold begegneten nur einem Achtungserfolg. Es fehlt dieſem ſeelenvollen, elegiſch weichen Dichter die Kraft der Leidenſchaft, die Energie des Ausdrucks, ſowie überhaupt die dramatiſche Ader, um die auf dieſem Gebiete zu fordernden Wirkungen hervorbringen zu können.

So iſt denn zunächſt ein neuer Aufſchwung des engliſchen Dramas noch nicht abzuſehen. Indeſſen tritt das Genie oft ungeahnt in die Welt. Hoffen wir, daß es in nicht zu ferner Zeit die Bühne Shakeſpeare's, die größte Erſcheinung in der Entwicklung des neueren Dramas, einem neuen, ihm ebenbürtigen Glanze entgegenzuführen komme.

XII.

Entwicklung der engliſchen Bühne und Schauſpielkunſt im neunzehnten Jahrhundert.

Entſtehung neuer Theater. — Entwicklung der Verwaltung derſelben. — Die At home Vorſtellungen des Komiker Mathews. — Benjamin Webſter am Haymarkettheater. — Aufhebung der Theaterprivilegien. Theaterfreiheit. — Folgen davon. — Darſtellungsgebiete der heutigen Theater. — Angriffe auf das Theater. — Entwicklung der Schauſpielkunſt: Cooke. Terry. Eliſton. Charles Kemble und Miß de Camp. Charles Mathews und Liſton. Louiſe Brunton. Ms. Duncan. — Maſter Betty. — Ms. O'Neill. Edmund Kean. Macready. — Ms. Fanny Kemble. Charles Kean. Farren. Charles Mathews d. j. — Phelps. Irving. Ms. Fawcit. Ms. Bateman. — Byron, Boucicault. — Theaterkritik, Zeitungen und Reviews. — Theaterſchriften. — Schlußbetrachtung.

Im Jahre 1800 gab es in London nur ſechs Theater für dramatiſche Darſtellungen: das unter Sheridan, Kemble ꝛc. 1791—94 neuerbaute Drurylanetheater, welches 129,000 £ gekoſtet hatte, 3600 Menſchen faßte, eine Einnahme von 826 £ bei gefülltem Hauſe verſprach, und, obſchon es gegen Feuersgefahr in jeder Weiſe, ſelbſt durch einen eiſernen Vorhang, geſchützt ſchien, doch bereits 1809 wieder ein Raub der Flammen wurde; das Coventgardentheater, bei welchem John Kemble 1803 von Drurylane als Director eintrat und das ebenfalls und zwar noch ein Jahr früher (1808) abbrannte; das Opernhaus in Haymarket, welches nach dem Brande des alten, von Vanbrugh erbauten, von Novoſielsky errichtet worden war, und ſeitdem den Namen des Kings theatre, ſpäter den von Her Majesty's theatre erhielt; das kleine Haymarkettheater; das Royalty-Theatre und das Lyceum, welches, nachdem es längere Zeit als Ausſtellungsloeal für die bildenden Künſte benutzt worden war, 1790 in ein Theater verwandelt wurde. 1802 trat an Stelle des alten Sanspareil-theatre auch noch das Adelphitheater. Es erhielt jedoch nur die Genehmigung, Burlesken, Pantomimen und Ballette zu ſpielen. Und 1806 entſtanden der Royal Circus, das ſpätere Olympic Theatre, und das Surreytheatre. Wie ſchon ſeit lange wurden die beiden privilegirten Theater im hohen Sommer geſchloſſen und mit October wieder eröffnet.

Am Tage der Eröffnung des neuen Coventtheaters (1809) verbrannet

der Herzog von Northumberland bei dem Festessen, mit dem sie gefeiert wurde, den Schuldschein über die dazu von ihm vorgeschossenen 10,000 £. In der That bedurften die Unternehmer einer so hochherzigen Unterstützung. Der Bau hatte an 150,000 £ verschlungen und war durch übermäßige Größe und Pracht dem Zwecke nur wenig entsprechend. Die Unternehmer glaubten bei den bisherigen Einlaßpreisen nicht bestehen zu können, obschon diese erst kürzlich auf 6 s. für die Logen und 3½ s. für die Pitplätze erhöht worden waren. Sie verschritten zu einer weiteren Erhöhung der ersteren auf 7 s., der letzteren auf 4 s., indem sie zugleich eine größere Zahl Logen in Privatlogen verwandelten, die sie zu 300 £ jährlich zu vermiethen gedachten. Dieser Versuch stieß aber auf einen in der Theatergeschichte ganz einzig dastehenden Widerstand. Trotz der Beliebtheit Kembles, erhob sich fast das ganze Theaterpublikum gegen ihn, eine Bewegung, die in der Times eine mächtige Förderin fand. Es bildete sich so eine Parthei aus, die im Theater die Abzeichen O. P. (Old prices) trug und Theilnehmer aus allen Ständen umfaßte. An 67 Abenden wurden die Vorstellungen auf die verschiedenste Weise zu verhindern gesucht, um die geforderte Preisermäßigung und die Entlassung der fremden Tänzer und Sänger, die berühmte Catalani an ihrer Spitze, durchzusetzen. Allerdings hatten die Gagen der Darsteller eine noch nicht dagewesene Höhe erreicht. Sollen doch die Gehalte der Kembles und Catalani allein an 25,575 £ jährlich betragen haben. Schon am sechsten Abend sah sich Kemble zu der Erklärung genöthigt, daß die Catalani entlassen sei. Zugleich kündigte er aber auch die Unterbrechung der Vorstellungen bis zur Fertigstellung der Rechnungen über den Bau des Theaters an, wogegen die Times wieder erklärte, daß das Publikum von dieser Rechnungsablegung in seinen Forderungen nicht abhängig zu machen sei. Der Aufstand brach denn bei Wiedereröffnung des Theaters auch mit erneuter Heftigkeit aus. Man war geradezu erfinderisch in den dabei anzuwendenden Mitteln. Endlich kam es aber doch zu einer Vereinbarung, die für Kemble nicht ganz so ungünstig ausfiel, als man nach dieser Hartnäckigkeit des Widerstands hätte voraussetzen sollen. Der erhöhte Preis ward für die Logen aufrecht erhalten, die Zahl derselben aber vermindert. Der, Preis des Pits wurde dagegen wieder auf 3 s. 6 Pf. herabgesetzt, die halben Preise dafür aber auf 2 s. normirt. Die Folge zeigte

daß Kemble ſich ohne Noth mit dem Publikum überworfen hatte. Das Haus war für das Theaterbedürfniß zu groß, ja dieſe Größe ſelbſt trug noch zur Verminderung des Beſuchs bei, weil ſie das geſprochene Drama in der Feinheit ſeiner Wirkungen beeinträchtigte. Der Beſuch war in der Regel ſo ſpärlich, daß die Preiſe herabgeſetzt werden mußten. Auch dies aber ſchützte die privilegirten Theater nicht vor dem allmählichen Niedergang. 1817 erhoffte man eine Beſſerung durch Weiterhinausſchiebung der Theaterſtunde. Man begann jetzt ſtatt um $6\frac{1}{2}$ Uhr die Vorſtellungen um 7 Uhr und verſprach die möglichſte Kürze der Zwiſchenakte. In dieſem Jahre trat J. Kemble von der Direction des Theaters zurück. Sie wurde von Harrys, dem Vater, und nach deſſen kurz darauf erfolgendem Tode von ſeinem Sohn übernommen, an deſſen Stelle 1822 Charles Kemble pachtweiſe trat.

Das neue Drurylanetheater, das 1812 eröffnet worden war, hatte zunächſt noch Sheridan mit zum Beſitzer, der aber im nächſten Jahre zurücktrat. 1818 wurde Stephan Kemble, ein dritter Bruder von Mrs. Siddons, Director desſelben. Die Eintrittspreiſe, die ebenfalls etwas erhöht worden waren, wurden unter ihm wieder auf 5 ſ. für die Logen und 3 ſ. für den Pit herabgeſetzt. Schon 1819 ging aber die Leitung an Elliſton über.

Die ſchlechten Geſchäfte der privilegirten Theater ſchreckte von neuen Unternehmungen nicht ab. 1817 war das Coburgtheater eröffnet worden. 1821 trat an Stelle des kleinen Haymarkettheater ein neues, welches dicht neben dem alten errichtet worden war, das nun niedergeriſſen wurde. 1826 brannte das Royalty-Theater ab. Das es erſetzende neue, welches den Namen des Royal Brunswick Theatre erhielt, wurde unter Leitung von Percy Farren im Februar 1828 eröffnet, um nur wenige Tage ſpäter, während einer Probe, zuſammenzuſtürzen und verſchiedene Mitglieder desſelben in ſeinen Trümmern zu begraben. Daß die für das rieſenhaft angewachſene London verhältnißmäßig geringe Zahl der Theater doch noch eine zu große war, läßt ſich aus dem Umſtand erkennen, daß eben jetzt unter Fawcett das Coventgardentheater vom Bankrotte bedroht war. Nur den Anſtrengungen der Freunde und einiger großer Schauſpieler, die unentgeltlich Vorſtellungen gaben, gelang es allmählich die Exiſtenz desſelben zu friſten. Bartley übernahm jetzt die Leitung.

Das Adelphitheater hatte inzwischen (1825) auch noch die Erlaubniß erhalten, Spektakelstücke zu spielen. 1828 übernahm der berühmte Komiker Mathews (der Vater) die Leitung desselben. Er führte eine ganz eigne, auf sein außerordentliches mimisches Talent berechnete Art Unterhaltungen, in sichtlicher Nachahmung Foote's, ein. Wie dieser das Publikum zur Chocolade oder zum Thee einlud, machte Mathews bekannt, daß er zu einer bestimmten Stunde at home sein, d. i. eine Unterhaltung geben werde, welche darin bestand, daß er, hinter einem grünbehangenen Tische sitzend, irgend eine Geschichte oder einen Vorgang erzählte, und dabei mit Blitzesschnelle den verschiedenen Figuren entsprechend, Ausdruck, Geberde, Ton und Costüm wechselte. Er hatte einen unglaublichen Zulauf und erweiterte diese Spiele indem er ein ihm ebenbürtiges Talent, seinen Schüler Yates, noch daran mit betheiligte.

1830 war auch das Princeßtheater entstanden und 1837 übernahm Benjamin Webster das Theater am Haymarket. Im Gegensatz zu den übrigen Theaterdirectoren strebte er ernstlich eine Hebung des Repertoirs und der Schauspielkunst an. Er schrieb sogar 1844 einen Preis für das beste neue Lustspiel aus, was zwar keinen Erfolg hatte. Doch war es ihm einige der bedeutendsten der damaligen dramatischen Dichter, wie Sheridan Knowles, Lytton Bulwer und Douglas Jerrold an sein Theater zu fesseln und eine treffliche Truppe zusammenzubringen gelungen, von der nur Macready, Wallock, der jüngere Mathews, Mrs. Glover, Mrs. Stirling, Miß Faucit genannt werden mögen. Eine glänzende Aera hatte vorübergehend auch das Olympictheater unter der Direction der früheren Sängerin und dermaligen Schauspielerin Mrs. Vestris gehabt. Sie machte es eine Zeitlang zum Theater der vornehmen Welt. Hier glänzten die Komiker Liston und Charles Mathews d. j., ihr späterer Mann, der die ersten Proben seines glänzenden Talentes hier zuerst öffentlich ablegte.

Von den nicht gespielten dramatischen Dichtern war eine Bewegung neu angeregt worden, welche 1845 die Aufhebung der Theaterprivilegien und die Erklärung der Theaterfreiheit zur Folge hatte. Sie war älteren Datums, da schon im Jahre 1832 im Parlamente darüber verhandelt worden war, ob diese Maßregeln die gehoffte Hebung der dramatischen Kunst und der nationalen Bühne auch wirklich erwarten lasse. Es war ein Comité für die Untersu-

chung der Frage eingesetzt worden, welchem Sir Lytton Bulwer präsidirte und vor dem die als Sachverständige berufenen Charles Kemble, Mathews d. ä. und Bartley erklärten, daß jene Maßregeln nur noch zu weiterem und schnellerem Verfalle der Bühne und des Dramas beitragen würden. „Die Vermehrung der Schauspielhäuser, prophezeihte Kemble, wird keineswegs eine Vermehrung der guten Schauspieler zur Folge haben.“*) In der That war das Sinken des Dramas und der Schauspielkunst ja zum großen Theil schon das Ergebniß der Concurrenz, welche sich die damals vorhandenen Schauspieldirectoren machten und der falschen, verwerflichen Mittel, die sie dabei anwendeten. Wie immer aber wurde dafür nur der Geschmack des Publikums verantwortlich gemacht, den man doch hierdurch erst selbst bis in den Grund hinein verderbt hatte. Wie sehr auch die Bühne in London schon damals gesunken war, so datirt doch die Zeit ihres rapiden Verfalls erst von der Erklärung der Theaterfreiheit. Eine Menge von neuen Theaterunternehmungen tauchten auf und sanken wieder unter, deren Zahl sich zuweilen bis über 40 belief. Die bedenklichsten Genres: Burlesken, Farcen, Pantomimen, Ballette, Feerien, Ausstattungsstücke und Melodramen wurden am meisten gepflegt. Je nach dem Geiste der Directoren wechselten die Darstellungsgebiete der einzelnen Theater. 1851 nahm z. B. in Drurylane der Circus Loissel, wenn auch nur vorübergehend, Besitz von der Stätte, an der sonst vor Allem Shakespeare gehört wurde. Heute werden hier Opern und Weihnachtspantomimen gegeben. In Coventgarden, wo man im Sommer jetzt italienische Opern spielt, sucht man im Winter das Publikum durch Feerien und Burlesken an sich zu ziehen. An nicht wenigen Theatern wurden der Decorateur, der Maschinist, der Costümier die wichtigsten Personen. Talente dieser Art, bei denen man es noch dazu mit dem Kunstgeschmack nicht so genau nahm, waren ja immer zu haben, darstellende Kräfte und zugkräftige gute Dramen aber nicht. War es da nicht so viel leichter und sichrer den Calcul auf jene, statt auf diese zu machen? Das große Haymarkettheater hat sich allein seine Stellung, als große Oper, erhalten. Das kleine Haymarkettheater pflegte unter dem Schauspieler Buckstone das Lustspiel. Das Sadler's Well Theater

*) Report of the select committee of the house of commons on Dramatic Literature, printed 2. Aug. 1832.

nahm unter dem berühmten Schauspieler Phelps, welcher das alte nationale Drama, besonders Shakespeare pflegte, vorübergehend eine hervorragende Stellung ein, wie vorher, ebenso vorübergehend, das Princeßtheater und jetzt unter Irwing das Royal Lyceum (1851 neu erbaut). Was dieses für die Tragödie ist, ist das Prince of Walestheater für das feinere Lustspiel. Auch das Globe- und das Queen's Theater pflegen das letztere. Wogegen The Gaity, The Royalty, Strand, Holbourne und Court Theater abwechselnd alles erfassen, was nur irgend Erfolg verspricht. Das Adelphi Theater cultivirt jetzt hauptsächlich das Volksstück; das Victoria, früher Coburgtheater, sowie das Surrey- und das Standardtheater das Melodrama und die Burleske.

Kurz nach Beginn des Jahrhunderts hatte die Bühne wieder einen der heftigsten Angriffe von Seiten der Orthodoxie abzuwehren gehabt. Das geschmacklose Epitaph, welches der ohnehin schon sehr theatralisch wirkenden Statue Garricks in der Westminsterabtei angefügt worden war*), sowie The verbal index to Shakespeare mon Twiss bildeten den Ausgangspunkt und den Vorwand dazu. Der Angriff gab an Heftigkeit und Feindseligkeit den Schriften Prynne's und Collier's kaum etwas nach. Er erschien anonym in der Eclectic review vom Jahre 1807. „Bezeichnungen — heißt es darin in Bezug auf Shakespeare — die bis zur Blasphemie gehen und Ehren, welche dem Götzendienste nahe kommen, sind und werden noch schamlos auf sein Andenken gehäuft in einem Lande, das sich ein christliches nennt, und für das es in sittlicher Hinsicht ein Glück gewesen sein würde, wenn er niemals geboren worden wäre." Aber auch sonst hat es nie ganz an Anfechtungen dieser Art gefehlt. Besonders ertönten 1815 die Kanzeln verschiedener Zeloten davon. Wenn sie die weitere Entwicklung der Bühne auch nicht zu unterbrechen vermochten, so haben sie dieselbe doch sicher geschädigt. Sie unterhielten und verschärften die Abneigung und das Vorurtheil vieler frommer oder doch kirchlich

*) Es heißt unter andrem darin:

And till eternity with power sublime
Shall mark the mortal hour of hoary time,
Shakespeare and Garrick like twin stars will shine
And earth irradiate with a beam divine.

geſinnter Gemüther. Gehört doch in England die Kirchlichkeit ſchon ſeit lange zum guten Ton. Andre ſchlugen einen Mittelweg ein, indem ſie auf der einen Seite die mögliche Nützlichkeit, auf der andern den nur zu häufigen Mißbrauch der Bühne ins Auge faßten. So brachte z. B. Delyla 1832, d. i. in demſelben Jahre, in welchem die Theaterfreiheit ernſtlich erwogen wurde, eine Cenſur in Vorſchlag, welche nicht von der Obrigkeit, ſondern von den Poeten, Schauſpielern, Schriftſtellern ſelbſt ausgeübt werden ſollte. Er glaubte hierdurch das Gute erhalten, das Ungehörige ausſcheiden, das Nützliche in die dramatiſche Literatur einführen und die Bühne auf dieſe Weiſe mit der Kanzel verſöhnen zu können, da ja beide, wenn auch mit andren Mitteln, dann dieſelben Zwecke zu fördern ſtreben würden.

Was die Schauſpielkunſt ſelbſt betrifft, ſo ſtand ſie bei Beginn des Jahrhunderts noch immer in Blüthe. Auch jetzt wurden die Kräfte, die ihr um die Wende desſelben verloren gingen und zu denen ich außer den ſchon Erwähnten noch Parſon (1794), Farren (1795), Moody (1798), Mrs. Abington (1798), King (1802), Mrs. Litchfield (1806), Lewis (1809) zu zählen habe, meiſt wieder in ebenbürtiger Weiſe erſetzt. Cooke, Terry, Elliſton, Charles Kemble, Dowton, Mathews, Liſton, ſowie Louiſe Brunton und Miß Duncan traten in raſcher Folge um dieſe Zeit auf. John Kemble und Mrs. Siddons aber beherrſchten neben verſchiedenen andren Größen des vorigen Jahrhunderts die erſten beiden Decennien der uns jetzt vorliegenden Periode faſt ganz.

George Frederick Cooke*), 1756 geboren, begann bereits 1776 ſeine ſchauſpieleriſche Laufbahn zu Brentford. 1778 trat er auch vorübergehend im Haymarkettheater zu London auf. Nachdem er auf den Bühnen der verſchiedenſten Städte, insbeſondere denjenigen Liverpools und Dublins geglänzt, betrat er 1800 aufs Neue ein Londoner Theater, diesmal das von Coventgarden, auf dem er bis 1810 eine überaus erfolgreiche Rolle ſpielte. Leider hatte er ſich ſchon früh der Gewohnheit des Trunkes ergeben, die verbunden mit ſeiner übrigen wilden und ausſchweifenden Lebensweiſe, ſeinen Körper und Geiſt allmählich zerrütteten; ſonſt würde der Kampf, den Kemble mit ihm jetzt

*) Dunlap, Memoirs of G F. Cooke 1813. Auch Dr. Francis Old New-York und Doran, a. a. O. II. 400.

zu kämpfen hatte, für dieſen noch um vieles gefährlicher geweſen ſein. So aber war Cooke zwar Kemble vielleicht an Genie, dieſer ihm aber jedenfalls an künſtleriſcher Durchbildung und Beſonnenheit überlegen. Gleichwohl wurde Kemble von ſeinem Rivalen zur Aufgabe verſchiedener Rollen, wie Richard, Jago, The Stranger genöthigt und auch in Sir Giles Overreach war ihm Cooke überlegen. Dies hinderte Kemble aber nicht, nachdem er Mitbeſitzer und Director von Coventgarden geworden war, ihn, ſowie einſt Garrick Barry, an ſeine Seite zu ziehen. Nicht Krankheit allein, auch das Schuldgefängniß unterbrach jetzt nicht ſelten die künſtleriſche Thätigkeit Cooke's, was 1810 von dem amerikaniſchen Schauſpieldirector Cooper benutzt wurde, ihn mit ſich nach Amerika hinüber zu nehmen. Er wurde mit ungeheurem Enthuſiasmus empfangen. Der Zulauf war ein ſo großer, daß 17 Wiederholungen von Richard III. die Theaterkaſſe um 25,000 Dollars reicher gemacht hatten. Nichtsdeſtoweniger gab er ſeiner Verachtung gegen die Yankees überall rückſichtslos Ausdruck. Das Klima und die veränderte Lebensweiſe rächten ſich dafür an ihm. Am 31. Juli 1812 wurde er mitten im Spiel vom Schlage getroffen und ſtarb noch im September desſelben Jahres mit vollem Bewußtſein und edler Reſignation. In St. Pauls church begraben, vergriff man, ſich wie es ſcheint, aus wiſſenſchaftlicher Neugier an der Leiche des großen Künſtlers. Man hatte dieſelbe des Kopfes beraubt. Der Schädel, der in den Beſitz eines ſeiner Freunde, des Dr. Francis, gekommen war, wurde ſogar einmal im Hamlet auf der Bühne benutzt. Edmund Kean errichtete ſeinem großen, ihm geiſtesverwandten Vorgänger 1821 ein Denkmal. Cooke hinterließ Memoiren, die nicht ohne Intereſſe für die Theatergeſchichte und für die Kenntniß ſeines reich beanlagten Geiſtes ſind.

David Terry, 1829 geſtorben, war ein ſehr ſorgfältig durchgebildeter Schauſpieler. Er ging Allen in der Angemeſſenheit des Spieles, im Luſtſpiel, wie im Trauerſpiel, voraus. Mr. Green im The green man und Friedrich d. Große werden als ſeine vorzüglichſten Rollen bezeichnet.

Robert William Elliſton begann zwar erſt 1791 ſeine ſchauſpieleriſche Laufbahn, gehörte aber ſchon 4 Jahre früher als Cooke der Londoner Bühne (zunächſt Coventgarden) an. Auch er war ſowohl im Luſtſpiel, wie in der Tragödie bedeutend; in erſterem aber lag ſeine Stärke. 1808—9 war er Director des Royal Circus;

1819 übernahm er die Leitung des Olympic-Theatre. Dazwischen war er an Drurylane engagirt, dessen Patenttheilhaber er 1819 wurde. 1826 trat er wegen Zerrüttung seiner Verhältnisse zurück.

Auch Charles Kemble, geb. 27. November 1775 zu Bracknock in Wales, ein jüngerer Bruder Johns, trat schon 1792 zuerst in Sheffield als Schauspieler auf, gehörte aber erst seit 1797 der Londoner Bühne an. Er verdankte die Ausbildung seines Talents dem unermüdlichsten Fleiß und dem sorgfältigsten Studium, was ihn allmählich zu einem wegen seiner Feinheit geschätzten Darsteller im genteelen Lustspiele machte. Doch auch in einigen Rollen des zweiten tragischen Fachs, wie Laertes, Cassio, Edgar, Macduff, Mercutio wird er höchlichst gelobt. Später spielte er selbst erste Rollen mit Glück. Im Lustspiel waren Benedict und Mirabel seine vorzüglichsten Leistungen. 1806 heirathete er die reizende Soubrettendarstellerin Miß de Camp, welche bis 1789 im Ballet geglänzt hatte und der Bühne bis 1819 erhalten blieb. Charles war von 1802 an der Direction von Coventgarden betheiligt, die er 1818, nach dem Rücktritt seines Bruders, allein übernahm. Später trat er mehrere Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland an, und machte sich auch um die deutsche Musik verdient, indem er Weber zur Composition seines Oberon veranlaßte. 1836 trat er von der Bühne zurück, um das Amt eines Theatercensors zu übernehmen. Er starb 1854.

Charles Mathews und Liston, einander eng durch Freundschaft verbunden, wirkten beide gleichzeitig als Komiker am Haymarkettheater. Jener trat hier 1803 als Jubal zu Elliston's Jewa auf. Seine mimische Ausdrucksfähigkeit und Verwandlungskunst habe ich schon zu berühren gehabt. Er war aber auch in komischen Charakterrollen, ja selbst in der Darstellung gemüthvoller Charactere ganz unvergleichlich. Dagegen war die Komik Listons nicht frei von einem schwermüthigen Zug, der ihr zwar einen besonderen Reiz gab, aber sein Fach beschränkte. Sein Ehrgeiz war auf tragische Rollen gerichtet, während die Natur ihn doch nur zum komischen Darsteller beanlagt hatte. Liston überlebte seinen Freund und Collegen und hatte das Glück, vor seinem Abgang von der Bühne den glänzenden Sohn desselben auf ihr noch einführen zu können.

1807 trat auch Young am Haymarkettheater und zwar in der Rolle des Hamlet ein. Er gehörte der Schule Kembles an und füllte

mit Erfolg die nach deſſen Rücktritt entſtandene Lücke aus. Wenn er deſſen Vorzüge nicht in gleichem Maße beſaß, ſo war er doch auch freier von deſſen Fehlern. Er war friſcher und natürlicher im Vortrag und übertraf ihn in der Lebendigkeit des Zuſammenſpiels. 1822 nahm er am Drurylane mit Kean den Wettkampf auf, welcher das Publikum aufs Tiefſte erregte. Er war wie Kemble nur ſtark in der Tragödie, aber in dieſer ſehr vielſeitig. Er ſpielte Jago und Guiscard, Clytus und Jachimo, Pierre und Macheath. Rienzi, den er creirte gehörte zu ſeinen Hauptrollen. Doch auch ſein Falſtaff wurde geſchätzt. Er beſaß einnehmende äußere Mittel, eine wohlklingende Stimme, ein ausdrucksvolles Geſicht, eine angenehme Geſtalt. Seine Auffaſſung war jederzeit angemeſſen, ſein Geſchmack geläutert. Er verſchmähte alle Kunſtgriffe und jede Art der Uebertreibung.

In der Tragödie erſtand Mrs. Siddons zunächſt in der ſchönen Louiſe Brunton eine Rivalin, welche jedoch die Flitter der Bühne bald mit der wirklichen Grafenkrone vertauſchte; ein Glück, deſſen ſie leider nur einen einzigen Tag genoß, da der zweite ihr Todestag war. Eine um ſo längere Bühnenlaufbahn hatte Miß Duncan, ſpätere Mrs. Daviſon, welche im feineren Luſtſpiele glänzte und von Mrs. Farren das kleine Wunder genannt wurde. Auch Ms. Kelly, Mrs. Davenport und Ms. Foote verdienen Hervorhebung.

Ein ſtaunenswürdiges Intermezzo bot die Erſcheinung des dramatiſchen Wunderkinds Maſter Betty. William Henry Weſt Betty, von iriſcher Abſtammung, wurde 1791 zu Shrewsbury geboren. „Ich kann nicht leben, wenn ich nicht Schauſpieler werden darf“ hatte der 10jährige Knabe geſagt, nachdem er Mrs. Siddons ſpielen geſehen und am 11. Auguſt 1803, d. i. mit 12 Jahren, ſpielte er auch ſchon den Osmin in Zara mit ſolchem Erfolg, daß man ihn the infant Garrick nannte. Es war ohne Zweifel erſtaunlich, einen Knaben von dieſem Alter Rollen wie Romeo und Hamlet neben den Schauſpielern von Coventgarden ſpielen und den Vergleich mit Cooke und mit Kemble herausfordern zu ſehen, aber es war etwas ſo Widernatürliches zugleich, daß es das Caſtraten-Heldenthum und die Caſtratenliebe der großen Oper faſt noch überſtieg. Gleichwohl wurde alles von dem Taumel der Bewunderung fortgeriſſen und Maſter Betty hatte die Genugthuung wegen ſeiner Vorſtellung des Hamlet ſogar die Unterhausſitzung auf Antrag Pitts vertagen zu ſehen und eine Einnahme von 17000 £

für 23 Abende in Drurylane zu erzielen. Allein schon 1805 kühlte der Enthusiasmus sich ab. Die Kritik verlangte und übte ihr Recht und 1808 zog sich Master Betty sogar vom Theater zurück, wie es jedoch scheint nur auf Wunsch seines Vaters, da er nach dessen 1812 erfolgtem Tode die Bühne noch einmal bestieg. Master Betty war jetzt kein Kind mehr. Der Nimbus des Wunderbaren, der ihn bisher umgeben hatte, verflog. Er stand jetzt mit in der Reihe der übrigen Schauspieler und hielt den Vergleich mit den bedeutendsten von ihnen nicht aus, obschon er sich noch immer über das Durchschnittsmaß derselben erhob. Betty war klug genug, sich von dieser Erfahrung belehren zu lassen. Er zog sich bald mit dem erworbenen Reichthum, den er haushälterisch zu verwalten verstand, wieder ins Privatleben zurück und wurde vergessen.

Von einer ganz andren Bedeutung für die weitere Entwicklung der Schauspielkunst war das Auftreten von Miß O'Neill, Kean und Macready, denen noch eine Reihe minder glänzender, aber sehr schätzenswerther Talente, wie Mrs. Farren, Mrs. Vestris, die beiden Kealeys Farren, Blanchard und Booth zur Seite gingen.

Am 13. Oct. 1814 trat Ms. O'Neill zum ersten Male in London in der Rolle der Belvidera auf. Sie hatte in Dublin ihren Ruf begründet, wo ihr die Arroganz von Ms. Walstein, die damals das dortige Theater völlig beherrschte, dazu Gelegenheit gab. Vergebens hatte sich Ms. O'Neil lange bemüht, daselbst auftreten zu dürfen, bis letztere eines Tages sich aus verletzter Eitelkeit weigerte, eine Rolle zu spielen. Der Director in seiner Verlegenheit und seinem Verdruß nahm seine Zuflucht zu der bisher vernachlässigten Schauspielerin. Ms. O'Neill errang einen Erfolg, der Ms. Walstein aus ihrer Stellung vertrieb. Diese wendete sich nun nach London, wo sie kurze Zeit später den Kampf mit der jungen Rivalin noch einmal bestehen mußte. Ms. O'Neill hat Mrs. Siddons wohl nie ganz erreicht; allein ihr stand die Jugend zur Seite, gegen welche das in der Erinnerung schon verblassende Bild der großen, noch vor kurzem so hochgefeierten, doch schon gealterten Tragödin zurück treten mußte. Für den Schauspieler gilt nun einmal vor allem das Dichterwort, daß nur der Lebende Recht habe und von allen Herrschern der Augenblick, d. i. das unmittelbare Gegenwärtige, der mächtigste ist. Auch waren die Urtheile der Kenner wenigstens in Bezug auf einzelne Rollen, wie Belvidera, Isabella

(Fatal mariage), Elvira (Pizarro) und Julia getheilt. Ms. O'Neill verfügte über herrliche Mittel: eine elegante Geſtalt, ein Geſicht von claſſiſcher Form und edelſtem Ausdruck, eine klare, reizvolle, zum Herzen ſprechende Stimme und die Macht, von all dieſen Vorzügen jederzeit den zweckentſprechendſten künſtleriſchen Gebrauch zu machen. In ihrem Spiel war alles durchdacht, ohne daß es doch jemals kalt und beabſichtigt erſchienen wäre.

Edmund Kean*), geb. am 4. Nov. 1787 zu London, ſtammte mütterlicherſeits aus einer Familie, in deren Adern ſeit länger dramatiſches Blut floß. Schon ſein Urgroßvater, Henry Carey, ſchrieb für die Bühne, ſein Großvater George Savile Carey war zugleich Schauſpieler und dramatiſcher Dichter und leider ein halber Vagabund obendrein, der ſein Leben mit Selbſtmord geendet hatte. Auch davon ſollte etwas in Edmunds Leben mit übergehen, da ſeine Mutter Nance Carey ſittlich noch tiefer als ihr leichtſinniger Vater ſank. Ging er doch ſelbſt nur aus einem liederlichen Verhältniſſe hervor, daß ſie zeitweilig mit dem Schneider Edmund Kean unterhielt. Kaum geboren verließ ihn die herzloſe Mutter. Die Schönheit des Knaben erregte aber die zweideutige Theilnahme einer Schauſpielerin, Ms. Tidewell, welche bald Nutzen aus derſelben zu ziehen wußte. Schon mit drei Jahren fungirte der kleine Kean als Amorette in den Balletten Noverre's, was ſeine Mutter nicht ſobald erfahren hatte, als ſie ſich auch ſchon ſeiner bemächtigte und mit dem Wunderkinde im Lande herumzog, das verdienen mußte, was ſie verpraßte. Es war eine harte Schule, die der Knabe zu durchlaufen hatte, in die kein Lichtſtrahl der Liebe, auch kaum wohl der Freude fiel. Kein Wunder, daß er ſich endlich der unerträglichen Feſſeln entwand.

Nachdem er eine Zeit lang als Schiffsjunge gedient nahm er das Schauſpielerleben für eigene Rechnung neu auf. Sie blieb aber fort und fort eine ſchlechte. Die Schönheit des Kindes war längſt von Kummer und Noth hinweg gezehrt worden. Kean war ein kleiner, ſchwächlicher, verkümmert ausſehender Menſch, der weder Sympathie, noch Vertrauen zu erwecken vermochte. Er ſetzte vergeblich alles

*) Cornwall Barry, Life of Kean 1835 (deutſch Hamburg 1856). Dr. Francis, Old New-York. — Hawkins, Life of Kean 1869. Siehe auch Doran a. a. O. II. und Lewis, On actors etc. (1875).

daran, ſich gegen den Strom des Lebens emporzuringen und ſuchte die ſinkende Kraft auf die unglücklichſte Weiſe, durch den Genuß von Spirituoſen, wieder neu zu beleben. Zwei Triebe arbeiteten unaufhörlich in ſeiner Seele, der Zorn über die Härte des Schickſals, deſſen Hand ſo ſchwer auf ihm lag, und der Ehrgeiz, ſich dieſem zum Trotz zu der Bedeutung, die er in ſich fühlte, empor zu heben. Als ihn in Guernſey der Pit als Richard III. unbarmherzig ausziſchte, wendete er ſich wüthend gegen das Publikum und ſchrie: „Unmanierliche Hunde, ſtill, wenn ich's befehle!“ Es war der Geiſt ſeiner Rolle, der über ihn kam und dem das Publikum ſich willenlos unterwarf und verſtummte. Man hat Mary Chambers ſeinen guten Engel genannt. Wohl war ſie ein liebes, duldſames Geſchöpf, die der wilde unſelige Mann an ſein Schickſal gebunden — aber ein ſo großes Unglück, ſeine Ehe mit der anmuthigen Schauſpielerin für dieſe war, ſo war ſie doch auch für ihn ſelber kein Glück — es müßte denn darin gefunden werden, daß die nun immer ſchwerer drückende Sorge, die Kräfte des jungen Mannes zu noch geſteigerten Anſtrengungen ſpornte. Allein er hatte noch lange keinen Erfolg und als dieſer endlich erſchien, war er dem Glück weit minder gewachſen, als bisher ſeinem Unglück. Es war im Jahre 1813. Kean war in London. Der Direktor von Drury Lane, der um ſein Theater vor dem drohenden Sturze zu ſichern, neuer Kräfte bedurfte, hatte, auf ihn aufmerkſam gemacht, auch ihn mit herbeigezogen. Er wurde aber gegen alle andern zurückgeſetzt. Man konnte zu dem kümmerlich ausſehenden und einen unheimlich dämoniſchen Eindruck ausübenden, kleinen, dürftigen Mann kein rechtes Vertrauen gewinnen. Die Unfähigkeit ſeiner Concurrenten machte aber endlich ſein Glück. Sie brachte zuletzt auch noch ihn an die Reihe. Kean entſchied ſich für Shylock. Man ſpottete faſt über ein derartiges Unterfangen. Er aber erklärte entſchieden entweder dieſe oder keine Rolle ſpielen zu wollen. Der Erfolg war ein außerordentlicher. Es war alles ſelbſtſtändig und neu an ihm und doch überredend, überzeugend, ja überwältigend. Vieles von ſeiner Auffaſſungs- und Spielweiſe in dieſer und einigen ſeiner andern großen Rollen, iſt zur Ueberlieferung auf der Bühne geworden. Die Schauſpieler wenden noch heute gewiſſe Accente, Tonfälle, Pauſen, Bewegungen an, ohne zu wiſſen, daß es der Geiſt Kean's iſt, der ſie dabei leitet und lenkt. Es folgten nun Hamlet, Jago, Othello und das Urtheil ſtand

feſt, daß man es hier mit einem Genie zu thun habe, das mit ſeinem eignen Maße gemeſſen werden wolle, daß in ihm die Kunſt Garrick's und Cooke's wieder auflebe, daß er wie ſie das Geheimniß und die Macht beſitze, die Menſchen bis ins tiefſte Herz zu rühren, ſie bis ins innerſte Mark zu erſchüttern. Obſchon Kean, wenigſtens noch zu dieſer Zeit, ſeine Rollen mit einer Sorgfalt und Peinlichkeit ſtudirte, wie kaum noch ein anderer Schauſpieler, übte ſein Spiel doch immer den Eindruck unmittelbarſter Eingebung aus. Es hatte etwas Eruptives, Dämoniſches, nur daß es, beſonders in ſpäterer Zeit, nicht frei von einer gewiſſen Zerriſſenheit war. Macbeth, Zanga, Richard II., Giles Overreach, Manuel wurden noch in demſelben Geiſte geſchaffen. Aber das Glück verſetzte ihn bald in einen an Wahnſinn grenzenden Taumel. Er wurde übermüthig, nachläſſig, ausſchweifend. Wenn auch ſeine Kraft noch nicht abnahm, ſo doch die Sorgfalt des Studiums. Die Zahl ſeiner künſtleriſchen Fehlgeburten wuchs. Lear iſt faſt die einzige große und vollendetere Leiſtung ſeiner ſpäteren Jahre. Und grade jetzt trat neben ihm noch ein neues Talent, welches, wenn es auch faſt alles entbehrte, was ſeine eigenthümliche Größe ausmachte, doch alles das in höchſtem Maße beſaß, was ihm dabei fehlte: es trat Macready auf. Kean kämpfte zwar lange mit Glück, wenn auch nicht ohne Anſtrengung mit dem neuen Rivalen. Seit ſeinem Ausflug nach Amerika (1820) aber war ſeine Kraft wie gebrochen. Er gerieth in ſchlechte Geſellſchaft, ſank in ſeinen Lebensgewohnheiten immer tiefer und ein häuslicher Scandal wendete endlich die ohnehin ſchon ins Schwanken gekommene öffentliche Meinung ganz von ihm ab. So kam es, daß er von dem Publikum des Coburgtheaters, zu dem er herabgeſunken war, einen Schauſpieler wie Cobham, als Jago, ſeinem Othello vorgezogen ſah, wofür er dem Pit am Schluſſe der Vorſtellung zwar die Worte entgegendonnerte: Ich habe in allen civiliſirten Ländern, wo man die engliſche Sprache ſpricht, geſpielt, aber niemals ein Publikum von ſo rohen Beſtien geſunden wie hier," was der elende Cobham aber benutzte, dasſelbe Publikum, das nun ihn hervorrief, als das erleuchtetſte und freiſinnigſte zu preiſen, das je über Theater zu Gerichte geſeſſen habe. — Kean wendete ſeinem Vaterlande den Rücken und ging zum zweiten Mal nach Amerika, das ihn eben ſo ſtürmiſch empfing, als es ſtürmiſch nach ihm wieder verlangt hatte. Der Nimbus, der ihn aufs Neue umgab, wirkte auch auf das

Urtheil ſeiner Landsleute wieder zurück. Sein Wiedererſcheinen in Drurylane (1827) als Shylock zählt zu ſeinen größten Triumphen — auch zeigten ſich in der That all ſeine früheren glänzenden Eigenſchaften dabei in erneuter Friſche. Allein dieſer glänzende Schein war mit dem Aufgebote all ſeiner Kräfte erkauft. Er verfiel in ein langſames Siechthum, von dem er ſich nur zeitweilig wieder empor zu raffen vermochte, ſo 1828 bei ſeinem Gaſtſpiel in Paris, das ein neuer Triumphzug war. In die Zeit ſeines allmählichen Verfalls gehört der Entſchluß ſeines Sohnes, dem väterlichen Willen entgegen, zur Bühne zu gehen. 1832 brach er völlig zuſammen. Der letzte Wunſch ſeiner Seele war die Ausſöhnung mit ſeinem von ihm tief beleidigten Weibe, an deſſen Seite er am 15. Mai 1833 zu Richmond ſtarb, wo er zuletzt als Theaterdirektor gewirkt hatte.

William Charles Macready*), der Sohn eines Schauſpielers vom Coventgardentheater, der ſpäter mehreren Provinzialtheatern vorſtand, wurde am 3. März 1793 zu London geboren. Auch er kam, jedoch unter glücklicheren Verhältniſſen, bereits früh auf die Bühne. Sein Vater, der ſorglich um ſeine ſchauſpieleriſche Ausbildung bemüht war, behauptete ſchon von dem 12jährigen Knaben, daß er reif ſei, claſſiſche Helden in römiſchen Stücken zu ſpielen. Macready war längere Zeit an der Bühne des Vaters als Schauſpieler thätig, verſuchte ſich dann mit Erfolg in Dublin und ſpäter (1816) im Coventgardentheater zu London, wo damals Charles Kemble die erſten Rollen ſeines Fachs ſpielte. Durch den Virginius (von Knowles) erhob er ſich hier (1820) in die Reihe der berühmteſten Schauſpieler ſeiner Zeit. Er beſaß nicht die Genialität Keans, aber wenn nicht eine künſtleriſcher beanlagte, ſo doch jedenfalls eine künſtleriſcher durchgebildete Natur. Was ſeinem Talente an Tiefe verſagt war, erſetzte es durch eine ungleich größere Weite. Er hat nie die Erſchütterungen hervorzubringen vermocht, wie Kean, aber auch nie ſo fehlgegriffen wie dieſer. Er befriedigte viel gleichmäßiger in ſeinen verſchiedenen Rollen, obſchon ſein Repertoir ein ungleich größeres war. Er hat viel mehr neue Rollen geſchaffen als Kean und iſt dabei ungleich glücklicher geweſen, als dieſer. Sein Talent lag mehr in der Richtung Kemble's und Young's. Er

*) Reminiscences and selections from his diaries. London 1875. — Littleton, Biography of Macready (1851). — Revue brittanique, Juni 1875.

war kein eigentlicher Shakespearespieler. Jago, König Johann, Richard II. und Cassius waren vielleicht die einzigen Rollen von diesem, in denen er vollkommen befriedigte. Seine Stärke lag im Pathetischen. Virginius, Werner, Claude Melnotte waren vorzügliche Rollen von ihm. Er hat die Helden der Walter Scott'schen Romane auch auf der Bühne berühmt gemacht. Das ist wohl der Grund, daß man ihm anfänglich den sonst wenig zutreffenden Namen eines melodramatischen Darstellers gab. Nach dem Rücktritte Young's und dem Tode Kean's wurde er aber als der erste Tragiker Englands selbst noch in Rollen wie Lear, Macbeth, Coriolan gefeiert. In Paris, wo er gastirte, ward er mit Talma verglichen, dem er wohl auch in seinem Talente verwandt war. Als Bühnenleiter hat er sich um die Darstellung Shakespeare's große Verdienste erworben, da er zur Wiederherstellung der ächten Texte auf der englischen Bühne wesentlich beitrug. 1828 hatte er hauptsächlich aus diesem Grunde die Direction des Haymarkettheaters übernommen. 1835 pachtete er das Theater zu Bath, 1837 übernahm er die Leitung von Coventgarden, wobei er jedoch so wenig prosperirte, daß er schon zwei Jahre später davon wieder zurücktrat. Doch erregte er hier durch die Wiederaufnahme und Inscenirung des Wintermährchens und Heinrich V. großes Aufsehen, gab aber auch durch übermäßigen äußeren Prunk den erneuten Impuls dazu, die Meisterwerke des großen Dichters zu Ausstattungsstücken herabzusetzen. Man warf ihm Rollen- und Herrschsucht vor und in der That hatten die Gerichte nicht selten mit darauf bezüglichen Klagen der Schauspieler zu thun. 1849 ging er nach Amerika, wo er schon früher einmal Ruhm und Gewinn gesucht und gefunden hatte. Sein Auftreten am Astortheater in New-York rief eine Kabale des dortigen Schauspielers Forrest hervor, die blutige Exzesse zur Folge hatte. Nach seiner Rückkehr spielte er noch einmal einen Cyklus seiner berühmtesten Rollen an Drurylane, worauf er sich 1851 ins Privatleben zurückzog, doch erst am 30. April 1873 zu Cheltenham starb. Er ist bis jetzt von keinem englischen Darsteller wieder erreicht worden.

In Macready's Zeit fällt auch das Auftreten der liebenswürdigen Fanny Kemble, (von welcher bereits früher die Rede war und welche unter Andern die Julia in Knowles' Hunchback creirte), das von Charles Kean, Farren und Charles Mathews d. j.

Charles Kean*), am 18. Januar 1811 geboren, ſtudirte zu Eton. Sein Vater wollte ihn in die militäriſche Carrière bringen, allein mit dieſem der Mutter wegen zerfallen, wendete er ſich gegen den Willen desſelben der Bühne zu. Der Name des Vaters ward ihm hier ebenſo zur Förderung, wie zum Hinderniß. Er verſchaffte ihm überall bereitwillige Aufnahme, forderte aber zu einem Vergleiche heraus, der ihm bei ſeiner nur mäßigen Begabung nicht zum Vortheil gereichen konnte. Am Drurylanetheater, wo er 1827 zum erſten Male ohne Erfolg auftrat, konnte er ſich demnach freilich nicht halten, doch reichte dieſes Debüt immer noch hin, ihn in der Provinz zu empfehlen. Hier und während eines dreijährigen Aufenthalts in Amerika (1830—33) bildete er ſein Talent in zuletzt ſchätzenswertheſter Weiſe aus. 1833 übernahm er die Leitung von Coventgarden, wo er neben melodramatiſchen Stücken beſonders Shakeſpeare pflegte und ſich auch als Schauſpieler größere Theilnahme erwarb. Lewis ſpricht ihm jedoch für die Darſtellung der großen Shakeſpeare'ſchen Rollen die nöthige Fähigkeit ab. Es habe ihm dazu an Beweglichkeit des Geiſtes und Fruchtbarkeit der Einbildungskraft gefehlt; ſchon allein ſeine Stimme habe dazu nicht die nöthige Energie, Fülle und Biegſamkeit, den nöthigen Schmelz des Ausdrucks beſeſſen. Er habe weder zu erſchüttern, noch zu rühren vermocht. Wenn Lewis dagegen behauptet, daß ſeine Mittel „der Poeſieloſigkeit, Unrealität und Idealitätsloſigkeit des Melodramas“ völlig entſprochen hätten, ſo iſt mir das freilich nicht recht verſtändlich. Auch im Melodrama hat der Schauſpieler, wenn ſchon in anderer Weiſe, zu rühren und zu ergreifen. Von anderer Seite wird Charles Kean ſelbſt noch als Hamlet gelobt. Von 1850 bis 1859 war er Direktor des Princeßtheaters, 1863 unternahm er eine längere Kunſtreiſe nach Auſtralien, von der er erſt 1866 zurück kam und 1868 ſtarb.

Auch Farren*) gehört zu den intereſſanteren Erſcheinungen der neueren engliſchen Bühne. Er wurde im komiſchen Fache geſchätzt, verdankte es aber mehr ſeinem Fleiße und Kunſtgeſchmack, als der Urſprünglichkeit ſeines Talents. Lewis ſtellt ihn über Blanchard, Dawton, Fawcett und Bartley und lobt an ihm Vornehmheit und

*) Colle, Life of Charles Kean. Lond. 1860. — Lewis, a. a. O.

**) Lewis, a. a. O.

Eleganz der Ausführung. Doch muß er zugeben, daß es ihm nie oder selten gelang, das Publikum für sich zu entflammen. Er spielte alte Junggesellen, polternde Väter, gesoppte Ehemänner und alte Gecken. Er war wie Charles Kean ein besonnener, verständiger Schauspieler, besaß aber, wie es scheint, zugleich mehr Geschmack noch, als dieser.

Anders Charles Mathews, geboren 1803, in dem das schauspielerische Blut, die komische Ader des Vaters pulsirte und der einer der sympathischesten, liebenswürdigsten Schauspieler gewesen sein muß. Er war zum Architekten gebildet worden und studierte als solcher in Italien, erregte aber hier Aufsehen durch das schauspielerische Talent, das er auf den Liebhabertheatern der Aristokratie von Florenz, Rom und Neapel entfaltete. Dieser Erfolg bestimmte ihn, dem ursprünglich erwählten Beruf zu entsagen Unter dem Schutze des Komikers Liston betrat er in London an dem von Mad. Vestris geleiteten Theater Olympic 1837 die Bühne. Durch die Anmuth, die Eleganz seines Spiels, seiner Erscheinung und seines Humors bezauberte er die vornehme Gesellschaft der Hauptstadt, nicht am wenigsten Madame Vestris selbst, deren Liebhaber er so oft auf der Bühne zu spielen hatte und die schon im folgenden Jahr seine Frau wurde. Mit ihr unternahm er auch später eine Kunstreise nach Amerika, trat dann in Coventgarden und in das Lyceum ein und heirathete nach ihrem 1857 erfolgenden Tode die ebenfalls als Darstellerin beliebte Mrs. Davenport. Die komische Kraft dieses Darstellers scheint sich erst in späteren Jahren zu voller Stärke entwickelt zu haben. Man rühmt an ihm die geistige Feinheit, die Delicatesse seines Spieles, die ihn den besten Darstellern der Comédie française genähert habe. Er fand daher auch in Paris große Anerkennung. Ja in einzelnen Rollen, wie als Hawk in The game of speculation (nach Balzac's Mercadet) ist er von verschiedenen Seiten dem französischen Darsteller der Rolle, dem berühmten Schauspieler Got, sogar vorgezogen worden.

Seit Macready's Rücktritt von der Bühne ist die englische Tragödie ziemlich verwaist. Sie ist fast ganz an die Namen des Amerikaners Fechter, den wir als Bühnenschriftsteller kennen lernten, und der vorübergehend in London spielte, sowie an den Phelps' und Irwings gebunden, die ihre großen Vorgänger bei allem Talent jedoch entfernt nicht erreichten. Sie wurden in ihren Bestrebungen von Ms. Helen Fawcit, Mrs. Bateman und die Schwestern Terry unterstützt, die aber

faſt noch mehr, als in der Tragödie, in dem importirten oder doch nachgeahmten franzöſiſchen Sittenſtück und im ſentimentalen Drama glänzten.

Samuel Phelps, 1806 zu Davenport geboren, rang ſich aus kümmerlichen Verhältniſſen empor. Dem Drange ſeines Talents folgend, gab er ſeinen urſprünglichen Beruf als Setzer in einer Buchdruckerei in Plymouth frühzeitig auf und widmete ſich der Bühne. 1828 debütirte er bereits in York, kam dann nach London, ſpielte hier an verſchiedenen Theatern, wobei er beſonders in mehreren Shakeſpeare'ſchen Rollen die Aufmerkſamkeit der Theaterfreunde erregte. 1844 übernahm er die Direction des Sadler Walls Theater, an dem er nach und nach faſt ſämmtliche Shakeſpear'ſchen, ſowie noch verſchiedene andere Dramen des alten nationalen Theaters zur Aufführung brachte und ſich hierdurch großen Ruf erwarb. Seine Bearbeitungen der erſteren erſchienen auch 1853 im Druck. Mit außergewöhnlichen Mitteln für das Heldenfach ausgeſtattet, hat er in Rollen wie Macbeth, Othello, Lear zahlreiche Bewunderer gefunden, ohne die Kenner doch ganz zu befriedigen. Man klagte über Aeußerlichkeit der Auffaſſung, Uebertreibung und Manierirtheit des Ausdrucks und gedehnten, declamatoriſchen Vortrag. Jedenfalls aber war er ein Mann von Geiſt und Talent. Nachdem er die Direction des Sadler Walls Theaters aufgegeben, trat er wieder als Schauſpieler bei dem Lyceum und ſpäter bei Drurylane ein. Auch unternahm er 1859 eine Kunſtreiſe durch Deutſchland.

Irwing's Ruf nahm erſt nach Phelps' Rücktritt einen größeren Aufſchwung. Er erreicht denſelben aber weder in dramatiſcher Kraft, noch in künſtleriſcher Weihe. Er hat das ſchauſpieleriſche Virtuoſenthum in England auch noch auf die claſſiſche Tragödie übertragen, und die Dramen Shakeſpeare's zu Zugſtücken gemacht. Er entblödet ſich nicht, Hamlet oder Othello mehr als 100 mal hintereinander zu geben und dabei ſein Talent ebenſo auszubeuten, wie den Ruhm dieſes Dichters.

Miß Helen Fawcit war eine Schauſpielerin von wirklicher dramatiſcher Geſtaltungskraft, deren Erſcheinung und Spiel eine außergewöhnliche Anziehungskraft ausübten, ſie wurde aber der Bühne leider

zu früh durch ihre Verheirathung mit dem Schriftsteller Martin*) entrissen. Nur ausnahmsweise trat sie noch einige Male und zwar wie Mrs Siddons meist als Lady Macbeth (neben Phelps in der Titelrolle) auf.

Kate Josephine Bateman, 1842 in Baltimore geboren, gehörte der Londoner Bühne zwar nur vorübergehend an, war aber in neuerer Zeit eine der bedeutendsten Erscheinungen derselben. Sie entstammte einer Schauspielerfamilie von Ruf. Schon mit ihrem 11. Jahr betrat sie die Bühne. Als Schauspielerin von Fach debütirte sie aber erst 1859. Sie erwarb sich nun rasch einen weithin reichenden Ruf, der sie 1863 auch zu einem Engagement am Adelphitheater nach England führte. Sie trat hier in Mosenthal's Deborah als Leah auf und errang mit dieser Rolle einen so sensationellen Erfolg, daß sie dieselbe über 100 Mal wiederholen mußte, doch auch als Evangeline (in einem nach Longfellow's Gedichte bearbeiteten Stück), als Julia in Sheridan Knowles' Hunchback, als Pauline in Bulwer's Lady of Lyons, als Julia und Lady Macbeth fand sie verdiente Bewunderung. 1865 kehrte sie nach America zurück, wo sie bald darauf einen Bruder des Geschichtsschreibers Crowe heirathete, sich für zwei Jahre ganz von der Bühne zurückzog, dann aber zu erneuten Triumphen auf dieselbe zurückkehrte.

Auch den übrigen Theatern fehlte es vorübergehend nicht an einzelnen glänzenden und anziehenden Erscheinungen. Am Prince of Wales Theater wurden in neuester Zeit besonders Mrs. Witton, Ms. Lydia Foote und die Schauspieler Have und Dewer geschätzt, am Queenstheater Mrs. Henriette Hodson und die Schauspieler Ryder, Bezin und Rignald, am Haymarket Theater Ms. Hill und Ms. Kendal, eine Schwester des Dichters Robertson. Schließlich mögen auch noch Henry James Byron und Boucicault erwähnt werden. Ersterer hat sich freilich mehr durch seine Burlesque

*) Theodor Martin, 1816 zu Edinburg geboren, seit 1846 in London als Anwalt thätig, hat sich als Uebersetzer Goethe'scher Balladen und Lieder (1858), sowie seines Faust (1862) und einiger Oehlenschläger'schen Dramen, Correggio (1854) und Aladdin (1857), bekannt gemacht. Seine Bearbeitung von König René's Tochter machte auf der englischen Bühne viel Glück. Sein Hauptwerk aber ist The life of his royal highness the Prince consort [1874; deutsch Gotha (1876)].

Extravaganzas, einer Eigenthümlichkeit des englischen Theaters, als durch schauspielerische Thätigkeit seinen Ruf erworben. Viele seiner dramatischen Compositionen sind wie schon die Namen (Fra Diavolo, Aladdin, The Lady of Lyons, Mazeppa Travestie, Lucia di Lamermoore, Freischütz, Little Don Giovanni) erkennen lassen, von parodistischem und travestierendem Charakter. Sie übten zum Theil im Strand-, Haymarket- und Prince of Wales-Theater eine ungeheure Anziehungskraft aus.

Dion Boucicault, den ich schon als Bühnendichter vorgeführt habe, besaß eine bedeutende komische Kraft. Schon lange vor dem Major O'Flaharty hatte der irische Volkscharakter den englischen Lustspieldichtern zum Stichblatt gedient. Boucicault war ein trefflicher Darsteller dieser Art Rollen, worin er große Vorgänger, wie z. B. Moody und Johnston gehabt. Nicht minder glücklich war er selbst bis in die letzte Zeit seines Bühnenwirkens in der Darstellung von Naturburschen, dummen und vorlauten Jungen und jugendlichen Gecken, wobei ihm sein Kindergesicht sehr zu statten kam.

Die Theaterkritik war zu einem stehenden Artikel der Tages- und Wochenjournale geworden; doch auch die literarisch-politischen Reviews befaßten sich, besonders was die dramatischen Dichtungen betrifft, oft in eingehender Weise damit. Von den ersteren seien hier nur noch: The Standard, Telegraph, Star, Globe, Record, Pall-Mall Gazette, Traveller, Daily Telegraph, London Journal, Echo — von letzteren The European magazine, Old monthly magazine, Edinburgh review, London review, Westminster-review, Saturday review, Forthnightly review, Leader, Athenäum, Revue britannique, Literary gazette, Quarterly review, Blackwood magazine, London reader genannt.

Die theatergeschichtlichen und theaterkritischen Werke dieses Zeitraums aufzuführen, gebricht es natürlich an Raum. Die Shakespeareliteratur allein macht es völlig unmöglich. Auf das Wichtigste hat indeß schon im Laufe dieser Darstellung, theils im Text, theils in den Anmerkungen, hingewiesen werden können, so auf die Geschichtswerke Collier's, Ward's, Doran's, denen hier noch W. Hazlitt, Viewof the English Stage (1818), Oultons Fortsetzung der History of the stage von Victor von 1795—1817 (1818) Bernard, Retrospections of the stage (1830), Genest, Account of the English stage von 1660 bis

1830 (1832), The dramatic writers of Scottland von Ralston Inglis (1869), The works of the british dramatists von John S. Keltie, Dramatists of the present day, ein Abdruck von Abhandlungen des Athenäums (1871), erwähnt werden mögen, so auch das eine frühere Phase des englischen Schauspielerwesens beleuchtende Werk Genée's: Shakespeare's Dramen in Deutschland (1868)*) und Rapp's Studien über das englische Theater. Sehr verdient haben sich die englischen Literaturforscher um neue Ausgaben der älteren Dramatiker gemacht, von denen jedoch die wichtigsten bereits Erwähnung gefunden haben. Dem Gelehrten Alexander Dyce gebührt hier vor Allen die höchste Anerkennung. Neuerdings sucht man auch den Dramatikern der Restaurationszeit eine ähnliche Ehre zu Theil werden zu lassen. Es sei hiervon wenigstens einer Sammlung gedacht, die 1872 unter dem Titel: Dramatists of the restauration begonnen wurde.

Das Sinken der dramatischen Kunst, der Dichtung sowohl, wie der schauspielerischen Darstellung, wurde nicht nur von den meisten ihre Beurtheiler erkannt, sondern von einigen derselben wurde auch ihre Wiedererhebung ernster ins Auge gefaßt. Bemerkenswerth dafür erscheint mir ein im Jahre 1872 im 132. Bande der Quarterly Review erschienener Artikel The drama in England. Der Verfasser schreibt den Verfall des letzteren ganz einseitig den Folgen der Theaterfreiheit zu, welche in England die Bühne völlig der Speculation überliefert habe und künstlerische Gesichtspunkte bei der Leitung derselben kaum aufkommen lasse; wogegen er den besseren Zustand der vorzüglicheren Theater von Frankreich und Deutschland den Subventionen von Höfen ꝛc. beimißt, welche denselben hier zu Theil würde, eine Einrichtung, die er jedoch für England nicht als zulässig erachtet, weil nach seiner Meinung die Unterstützung einzelner Theater von Seiten des Staats, ein Unrecht gegen die übrigen Theater sei. Er schlägt daher den Zusammentritt reicher Kunstfreunde aus dem Publikum zur Hebung einzelner Bühnen vor und glaubt, daß in der Wahl

*) Er machte sich auch durch ein populär gehaltenes Werk über Shakespeare „Shakespeare's Leben und Werke" (1871) und durch die Auffindung einer noch unbekannten früheren Ausgabe von Marlowe's Eduard II. vom Jahre 1594 in der Landesbibliothek zu Kassel (Nationalzeitung 1876), verdient, die von mir auf Seite 54, ebenso wie die Ausgabe von 1598 übersehen worden ist, was ich hierdurch berichtige.

eines von dieſer Idee völlig erfüllten und mit der nöthigen Sachkenntniß ausgeſtatteten Direktors einzig und allein das Heil der Bühne der Zukunft zu ſuchen und zu finden ſein werde.

Dem letzten Punkte ſtimme ich zwar vollkommen bei, doch liegt grade in ihm die hauptſächlichſte Schwierigkeit. Große Talente, ſei es dichteriſche oder ſchauſpieleriſche, wird zwar keine Einrichtung, daher auch der beſte Bühnenleiter nicht zu ſchaffen vermögen, wohl aber wird er die Talente, welche die Zeit ihm darbietet, in zweckmäßiger Weiſe benützen, fördern, entwickeln und in gemeinſame, auf höhere Ziele gerichtete Bahnen lenken und von falſchen zurückhalten können. Wo aber ſind ſolche Männer zu finden und wenn es deren auch giebt, iſt es wohl wahrſcheinlich, daß ſie gewählt werden? Inzwiſchen hat der Verfaſſer jenes Artikels auch ganz überſehen, daß ſchon lange vor Erklärung der Theaterfreiheit in England die patentirten Theater die Wege der gemeinen Bühnenſpeculation einſchlugen und daß von Deutſchland und Frankreich nicht nur die ſubventionirten Theater, ſondern ſelbſt einzelne Speculationstheater länger eine mehr künſtleriſche Richtung verfolgten, ſowie daß die erſteren in dem künſtleriſchen Theil der Verwaltung meiſt ſehr unabhängig geſtellt ſind und ſich gleichwohl der Speculation, wenn auch nicht alle völlig, ſo doch alle in größerem Umfange enthielten. Ich glaube, daß dieſe Thatſachen wohl Beachtung verdient hätten, weil ſie auf noch einen anderen, von mir ſchon wiederholt berührten, Grund des Verfalles der dramatiſchen Kunſt und des Theaters in England hinweiſen. Es läßt ſich nämlich hier nicht ſo wie in Deutſchland und Frankreich auch eine Speculation auf das künſtleriſche Intereſſe am Drama, auf einen von künſtleriſchen Ideen beſtimmten Kunſtgeſchmack gründen. Das Theater und das Drama ſtehen in England bei weitem nicht ſo allgemein in Achtung und künſtleriſchem Anſehen, als in den beiden andern Ländern, weil ihnen hierzu der kirchliche Rigorismus, das kirchliche Vorurtheil bei einem großen Theile der Nation und grade bei dem der ſogenannten Gebildeten hindernd im Wege ſteht. Ich habe bei der Betrachtung der Entwicklung des engliſchen Dramas und Theaters immer wieder aufs Neue auf Thatſachen, die dieſes Urtheil beſtätigen, hinweiſen müſſen, wenn es aber noch irgend eines Beleges dafür bedürfte, ſo würde er darin zu finden ſein, daß die von dem Verfaſſer des vorliegenden Artikels ſo wohlgemeinte Aufforderung zur Hebung des engliſchen

Dramas doch ganz wirkungslos blieb. In England ſind doch ſonſt immer Summen und große Summen bereit, wenn es einen nationalen Zweck zu fördern gilt. Wie kommt es, daß man ſich grade hier ſo zugeknöpft zeigt? Es iſt freilich nicht zu verſchweigen, daß die engliſche Bühne, durch die Entwicklung, welche auf ihr das Drama unter den Stuarts und in neueſter Zeit wieder unter dem Einfluſſe des franzöſiſchen Sitten- oder wie ich lieber ſagen möchte des Corruptionsſtücks nahm, die feindliche Haltung der Kirche in England in einem beſtimmten Umfange herausgefordert, ja ſelbſt gerechtfertigt hat. Bemerkenswerth iſt aber doch, daß ſich dieſe Feindſeligkeit gegen den frivolen Geiſt in der Kunſt nur auf das Theater beſchränkt, daß man ihn in der Malerei, in der Sculptur, im Romane und in der Lyrik ganz unbehelligt läßt, und ſelbſt noch auf dem Theater gegen die Oper eine größere Duldung, ja Anerkennung, als gegen das geſprochene Drama beweiſt. Es iſt, als ob ſich hierin eine Eiferſucht der Kanzel gegen die Bühne zeigte, als ob man nicht ſowohl gegen die Sittlichkeit der letzteren, als gegen das Darſtellungsmittel des Dramas, die geſprochene Rede, gleichviel ob davon eine unſittliche oder ſittliche Anwendung gemacht wird, ereiferte.

Es trat aber noch etwas anderes hinzu, was überhaupt ein Sinken des Geſchmacks an allen Theatern, nicht nur an denen Englands, herbeigeführt hat; der auf materiellen Gewinn und materiellen Genuß gerichtete haſtige Zug der Zeit, welcher die idealeren Bedürfniſſe des Geiſtes bei den meiſten Menſchen nicht aufkommen läßt, ſowie die hiermit in Zuſammenhang ſtehende Vertheuerung des Lebens, welche bei der Verſchiebung der Vermögensverhältniſſe grade vorzugsweiſe diejenigen von dem Theatergenuſſe ſo gut wie ausſchließt, welche ihrer Bildung nach idealere Bedürfniſſe noch haben und ideellere Intereſſen noch pflegen.

Was den Zuſtand der heutigen engliſchen Bühne um ſo viel tiefer ſtellt, als den der franzöſiſchen und der deutſchen, iſt hauptſächlich der Mangel an einem nach künſtleriſchen Grundſätzen geordneten Repertoir. Es iſt dabei weniger deprimirend, daß man auf den der Speculation ganz offen huldigenden Bühnen ein Ausſtattungsſtück, eine Feerie, ein Melodrama, ein banales Luſtſpiel zwei oder drei Hundert Mal hintereinander giebt, als daß dies auch auf den Theatern, die künſtleriſche Abſichten zu verfolgen hätten, von den erſten Künſtlern

der Nation mit einzelnen ihrer classischen Stücke geschieht. Es ist dies einer der sichersten Belege, daß diese Theater kein eigentliches Publikum haben, daß kein allgemeineres Bedürfniß für ein nach wahrhaft künstlerischen Absichten geleitetes Theater vorhanden ist. Daher ich auch glaube, daß ein Aufschwung der Bühne in England erst dann wieder stattfinden könne, wenn man das Theater wieder allgemeiner als eine nationale Angelegenheit zu betrachten beginnt, wenn man die nationale Bedeutung des Theaters und Dramas wieder allgemeiner erkennt und öffentlich anerkennt. Erst dann scheinen mir hier die Bedingungen zu einer neuen Entwicklung des nationalen Dramas gegeben. Es ist möglich, daß der Impuls hierzu von einem neuen großen dramatischen Talente ausgehen wird. Es ist aber auch möglich, daß, wie im vorigen Jahrhundert in Deutschland die Anstrengungen, eine nationale Bühne zu gründen, der vollendenden That des Genies erst noch vorausgeht.

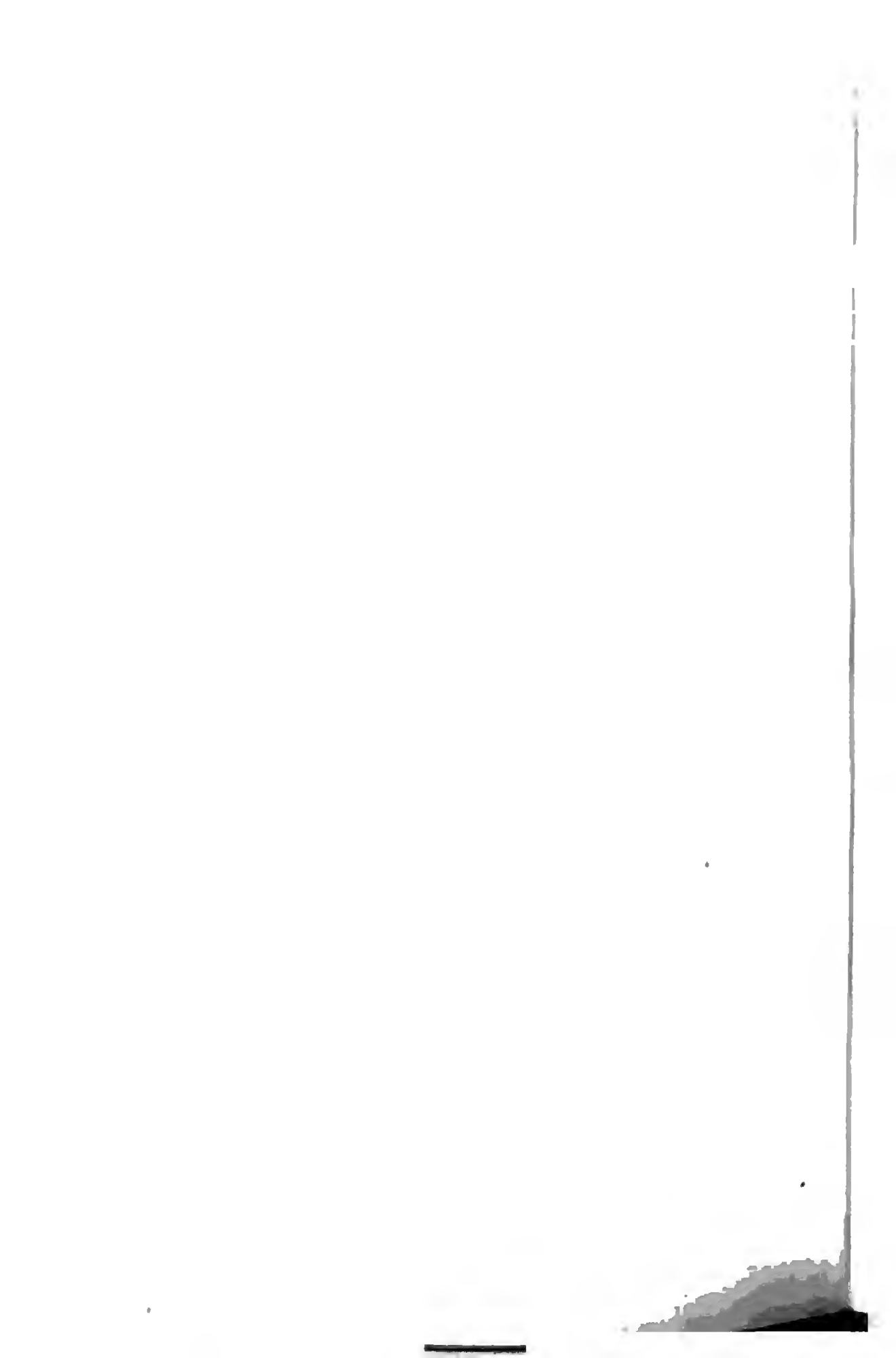
Fehler im 3. Halbband.

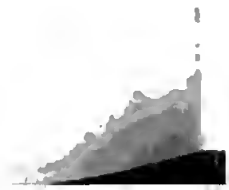
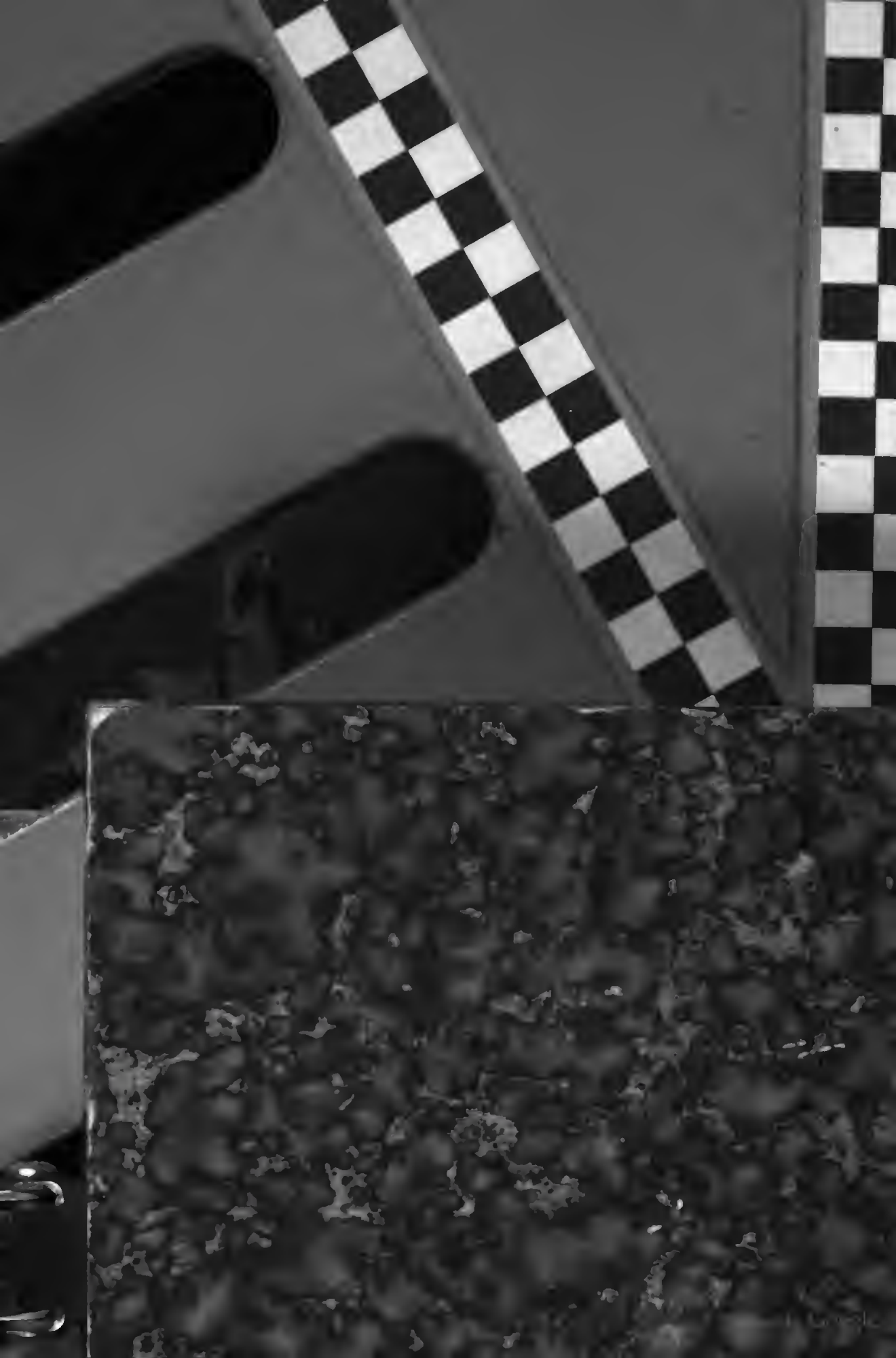
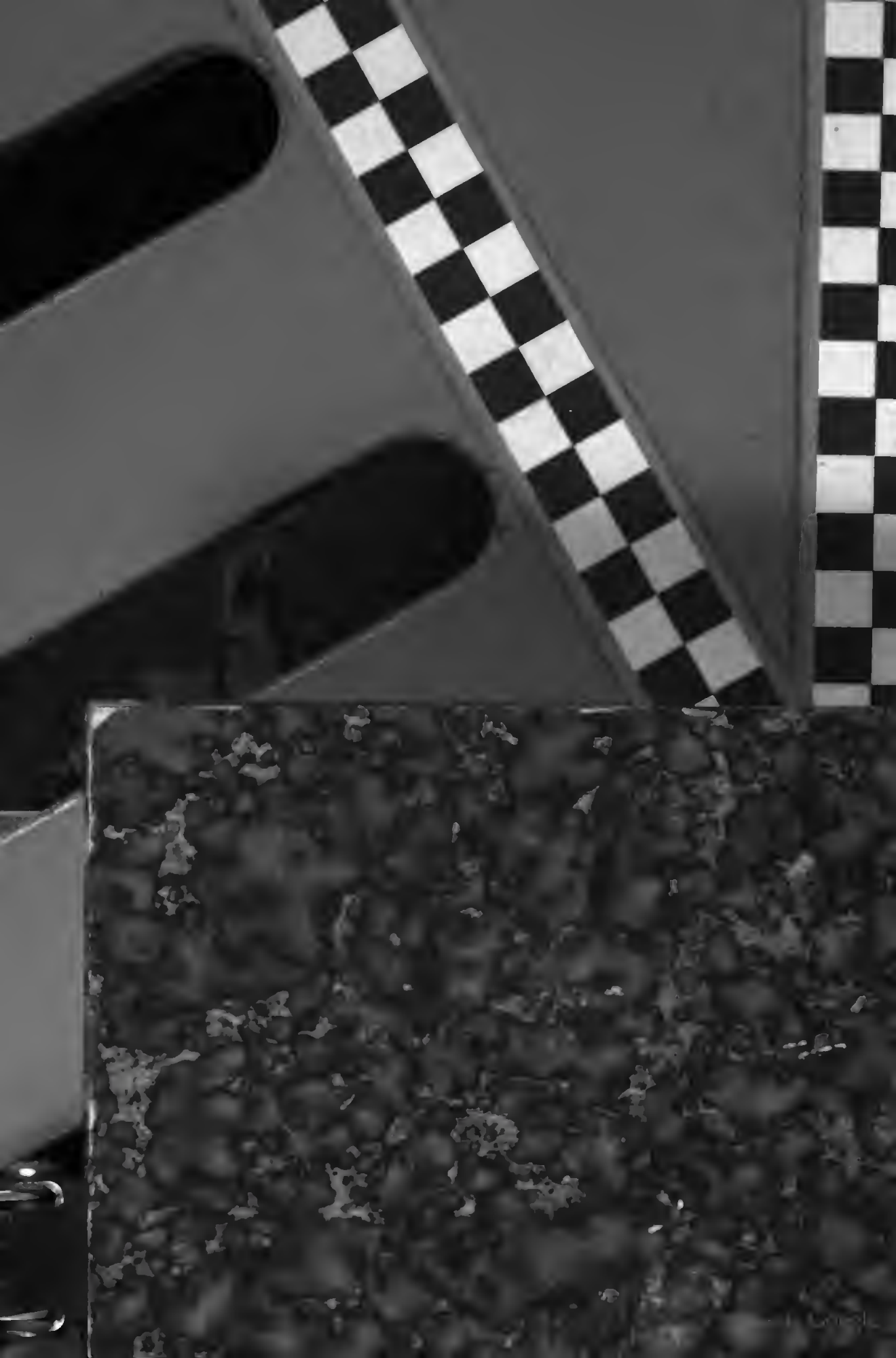
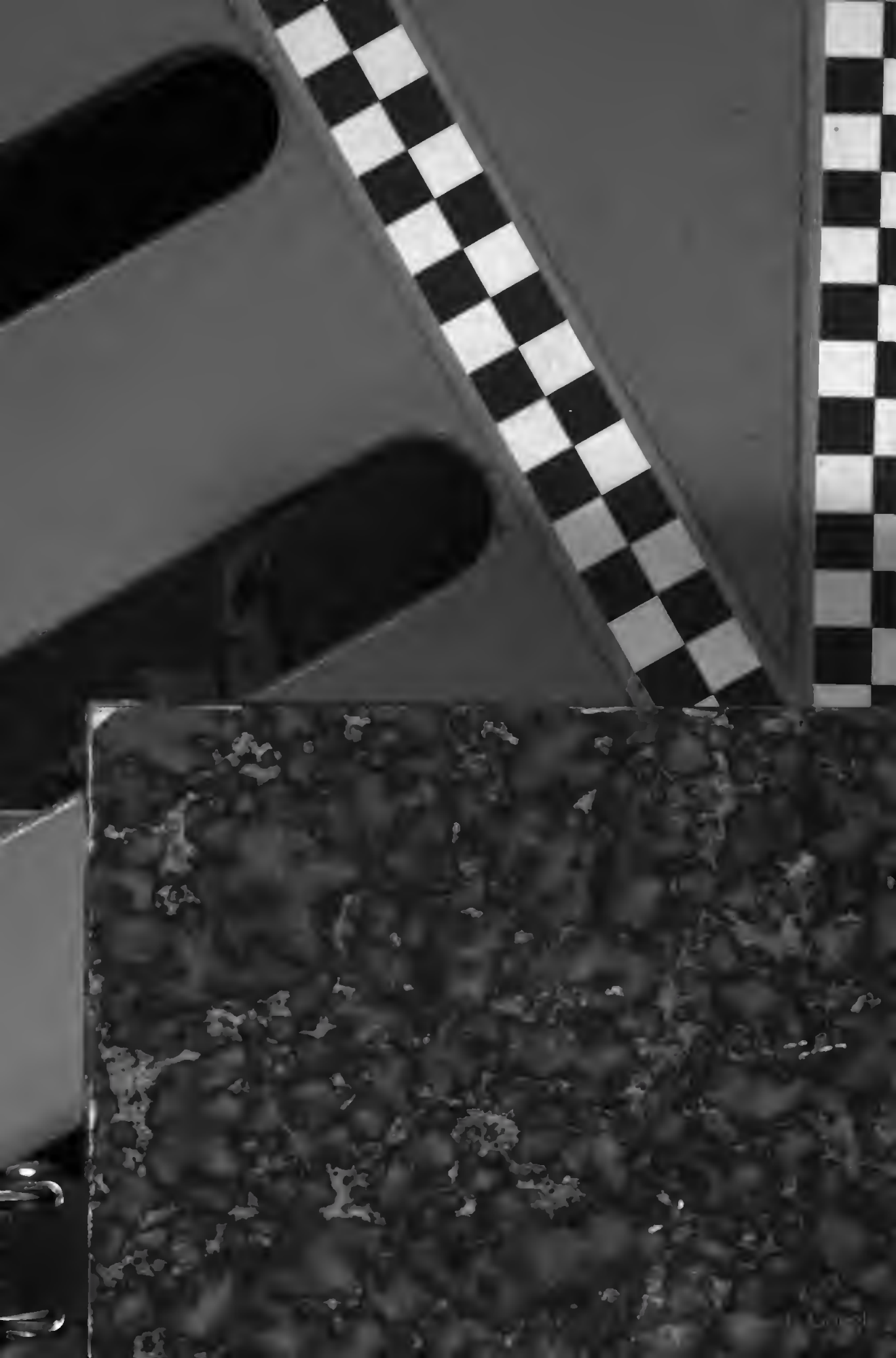
S. 20, Z. 7 u. 9 v. o. lies: rencontre ſtatt recontre.
„ 33, „ 1 v. o. „ Dichtern ſtatt Dichter.
„ 39, „ 17 v. o. „ liebenswürdigen ſtatt lebenswürdigen.
„ 40, „ 13 v. u. „ Baro ſtatt Barv.
„ 99, „ 21 v. o. „ heureuse ſtatt heureux.
„ 102, „ 4 v. u. „ Scudéry ſtatt er.
„ 104, „ 4 v. u. „ Sie ſtatt Er.
„ 131, „ 16 v. o. „ Eriphyle ſtatt Erisphile.
„ 131, „ 18 v. o. „ Wendung ſtatt Handlung.
„ 135, „ 7 v. u. „ des in dieſem Sinne ſtatt des.
„ 160, „ 3 v. o. „ intitulée ſtatt intutilé.
„ 160, „ 23 v. o. „ médecin ſtatt medlcin.
„ 162, „ 7 v. o. „ gerieth ſtatt geriethen.
„ 179, „ 18 v. o. „ von ſtatt zwiſchen.
„ 181, „ 9 v. o. „ Bonenfont ſtatt Bouenfont.
„ 182, „ 15 v. o. „ Pont ſtatt Port.
„ 185, „ 18 v. u. „ inavvertito ſtatt inavertito.
„ 191, „ 4 v. u. „ Abſicht des Dichters ſtatt Abſicht.
„ 222, „ 5 v. o. „ n'y a ſtatt n'y.
„ 224, „ 16 v. o. „ devineresse ſtatt devinerese.
„ 277, „ 1 v. u. „ Thiriot ſtatt Thériot (auch S. 289).
„ 319, „ 14 v. u. „ 1698 ſtatt 1708 (iſt eine ſpätere Ausgabe).
„ 362, „ 5 v. o. „ wurde ſtatt wurden.
„ 457, „ 12 v. o. „ 1829 ſtatt 1819.
„ 458, „ 17 v. o. „ denen ſtatt dem.
„ 469, „ 12 v. o. „ entgegenſtellten ſtatt darſtellten.

Berichtigungen im 3. Halbband.

S. 41, Z. 6 v. o. lies: Malherbe ſtatt Chapelain.
„ 473, „ 7 v. o. fällt Le chapeau de paille aus.

Digitized by Google



Fehler im 4. Halbband.

S.	13,	Z.	4 v. u.	lies:	Die Spiele der Ployers ſtatt die Ployers.
„	13,	„	4 v. u.	„	der ſtatt die.
„	15,	„	15 v. o.	„	der ſchriftlichen ſtatt der.
„	19,	„	9 v. u.	„	Sicilien ſtatt Cilcien.
„	99,	„	24 v. o.	„	Interludes ſtatt Enterludes.
„	102,	„	19 v. o.	„	wes des ſtatt wes.
„	156,	„	3 v. u.	„	fed ſtatt ſid.
„	157,	„	4 v. u.	„	Kapellknaben ſtatt Kappelknaben.
„	159,	„	4 v. u.	„	voll von ſtatt voll.
„	163,	„	12 v. u.	„	Reiſe Jonſon's ſtatt Reiſe.
„	165,	„	15 v. o.	„	dürften ſtatt dürfte.
„	178,	„	6 v. u.	„	1617 ſtatt 1817.
„	226,	„	8 v. o.	„	Frauennamen ſtatt Frauenmann.
„	241,	„	7 v. o.	„	ſie ſtatt ſie auch.
„	244,	„	8 v. o.	„	ſelbſt dann ſtatt ſelbſt.
„	249,	„	14 v. u.	„	Claricilla ſtatt Claracilla.
„	253,	„	1 v. o.	„	im Drama voraus ſtatt voraus.
„	268,	„	9 v. u.	„	die letztere ſtatt dieſelbe.
„	271,	„	12 v. o.	„	scowrers ſtatt scowerers.
„	272,	„	8 v. u.	„	jilt ſtatt Jilt.
„	278,	„	12 v. o.	„	No puede ser ſtatt Puod esser.
„	292,	„	2 v. o.	„	ſeine ſtatt eine.
„	324,	„	2 v. u.	„	Dennis' ſtatt Denny's.
„	335,	„	7 u. 8 v. u.	„	mehr (vor) berührt ſtatt vor: Tageszeit.
„	351,	„	2 v. u.	„	Lond ſtatt Le.
„	355,	„	8 v. o.	„	dieſes ſtatt des.
„	364,	„	7 v. u.	„	Flaſch ſtatt Fleſch.